UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MÔNICA FERNANDA RODRIGUES GAMA

**“Plástico e contraditório rascunho”:
a autorrepresentação de João Guimarães Rosa**

São Paulo
2013

MÔNICA FERNANDA RODRIGUES GAMA

**“Plástico e contraditório rascunho”:
a autorrepresentação de João Guimarães Rosa**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de
Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G184" Gama, Mônica Fernanda Rodrigues
"Plástico e contraditório rascunho": a
autorrepresentação de João Guimarães Rosa / Mônica
Fernanda Rodrigues Gama ; orientador Marcos Antonio
de Moraes. - São Paulo, 2013.
332 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Guimarães Rosa. 2. Autoria. 3.
Autorrepresentação. 4. Campo literário. 5.
Paratextos. I. Moraes, Marcos Antonio de, orient.
II. Título.

Autora: Mônica Fernanda Rodrigues Gama

Título: ***“Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa***

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao Erick e à Luiza, dupla
de amor, compreensão
diariamente reafirmada e
paciência de quem confia
que a distância da pesquisa
vale a pena e deve caber na família.

Agradecimentos

Ao Marcos pela leitura atenta e confiança no trabalho.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Sandra Vasconcelos e Maria Célia Leonel pelo incentivo e apontamentos no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. José-Luis Diaz pela conversa encorajadora.

Aos amigos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em especial à Elisabete Ribas, Frederico Camargo e Gabriela Giacomini, que têm paciência e memória de sobra para ajudar nos momentos intuitivos dos pesquisadores. Ao Frederico Ragazzi, da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional, pelo empenho em ajudar na busca de manuscritos no Acervo José Olympio.

Aos amigos do grupo de pesquisa Criação e Crítica, pela leitura, debate, incentivo, enfim, pela escrita coletiva de onze anos de convivência.

À Claudia, Samira, Viviane e Carol pela escuta carinhosa, pelo apoio, por acreditarem na melhor versão de mim mesma e por apostarem que posso me superar.

À Irinéia Franco, Adriana Belmonte e Carla Cavalcanti, primeiras incentivadoras da vivência intelectual (ainda em tempos de Crusp e de movimento estudantil): à segurança de amizade que não se enfraquece com a distância e o tempo.

À Renata e Carol pelo cotidiano de conversas sinceras e cuidado contínuo.

Aos amigos Ivan, Júlia, Cássio, Luís, Paula, Alessandra e Daniel pelas caronas, cuidados com a Luiza, pela presença no dia a dia, enfim, pela amizade que torna tudo mais fácil.

À Grace pelo incentivo, carinho, cuidado e atenção; sempre comigo, leitora caprichosa, *desaforenta* e, mais que tudo, verdadeira e de grande amizade.

Ao Vitor, irmão, amigo, tio da Luiza, conversas rosianas, presença e confiança.

À minha mãe, com seus cuidados e amor que, de perto ou de longe, ajudam a continuar.

Ao Erick, *minha neblina*, que *tudo modo-melhor merece*.

À Luiza, que ama a mãe e a tese da mãe; que já ama o Guimarães Rosa e se espanta quando um autor morre e nos deixa; que incentivou a pesquisa e animou os dias, a vida.

Esta pesquisa contou com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração.

(João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

RESUMO

Gama, M. F. R. "*Plástico e contraditório rascunho*": a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

Muitas vezes o leitor das narrativas de Guimarães Rosa depara-se com um narrador ou personagem que podem ser lidos como uma figuração do escritor graças à associação entre aspectos textuais (temas, personagens, narradores) e informações acerca do autor. A identificação ocorre também pelo ajuste do texto ao repertório de imagens e posturas autorais que dialogam com as escolhas da obra lida – repertório também acessado pelo escritor para a construção de sua figura autoral. Esta tese discute como o escritor criou figurações autorais, procurando entender a dinâmica de vinculação entre presença autoral e campo literário, além da construção da autorrepresentação em enunciações públicas (entrevistas e depoimentos) e privadas (diários e outros manuscritos), nas quais se observa o escritor produzindo figurações de si e afirmando posturas que sugerem um modo de interpretação de seus textos. Quanto às narrativas rosianas, a análise concentra-se em textos divulgados em periódicos e posteriormente reunidos em *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970).

Palavras-Chave: Guimarães Rosa. Autorrepresentação autoral. Campo literário. Diário. Crônica. Paratextos.

ABSTRACT

Gama, M. F. R. *"Plastic, contradictory draft": João Guimarães Rosa's self-representation*. 2013. 332 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

During the reading of many of Guimarães Rosa's narratives, the reader can sometimes encounter a character or a narrator that can be seen as the self-representation of the writer himself due to the association between textual aspects (themes, characters, narrators) and the reader's information about the author. This identification can also be the result of the adjusting of the text to the repertoire of images and authorial postures which then interact with aspects of the work in question – the writer himself can tap into this repertoire in order to construct his image as an author. This thesis discusses how Guimarães Rosa created these authorial images, aiming to understand the dynamics that sustain the relationship between the authorial figuration and the literary field; we also analyze the process of self-representation through public (interviews and testimonies) and private (journals and other manuscripts) interactions during which we can observe the writer producing images of himself and affirming authorial postures that suggest modes of interpretation of his works. In relation to Rosa's texts, we analyze articles first published in magazines and then organized in *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970).

Keywords: Guimarães Rosa. Authorial self-representation. Literary field. Diary. Chronicle. Paratexts.

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	12
1. AUTORIA E CRIAÇÃO: A NECESSÁRIA INVERSÃO	22
1.1 Autorrepresentação para a crítica rosiana	23
1.2 Antes da imagem, o conceito de autor	29
1.2.1 Personagem moderna e função classificatória	35
1.2.2 Posições e escolhas no campo literário	38
1.2.3 Junção de textos a lugares sociais: <i>ethos</i> , imagem e postura autoral	44
1.2.4 Cenografia autoral: identidade para o outro e para si	47
2. A CRÍTICA: PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE LEITURAS.....	52
2.1 Autoarquivamento de leituras da crítica	54
2.1.1 Imagens do escritor nas páginas de seus álbuns	64
2.2 A função da crítica para Guimarães Rosa	73
2.2.1 A crítica e a possibilidade de “subscrever-se”	78
2.3 Escritor-crítico, avaliador ou padrinho de escritores?.....	83
2.3.1 O nome em ação: apresentar novos escritores	84
2.3.2 Em busca da “pesca submarina”	89
2.3.3 O medo da cópia: Guimarães Rosa ensaísta.....	94
3. FALAR SOBRE SI NA ENTREVISTA	102
3.1 Confissões a João Condé.....	111
3.2 A não entrevista: imagens de si a evitar	116
3.3 Literatura é vida, mas encarcere sua personalidade para escrever.....	119
3.4 Falar de si, falar sobre a paisagem de infância	125
4. APRESENTAR UM LIVRO: DIÁLOGO E ENCENAÇÃO AUTURAL.....	133
4.1 A editora José Olympio e Guimarães Rosa	137
4.1.1 Mensagem autoral nos índices.....	145
4.2 As orelhas	152
4.2.1 <i>Sagarana</i> : início e sequência de um projeto	152
4.2.2 Revelação de um projeto literário: a ficcionalização da experiência e a busca da perfeição.....	156
4.2.3 Os resumos poéticos nas orelhas	162
4.2.4 O texto dá espaço para a imagem	167
4.2.5 Abandono das orelhas para a editora	169

5. RASCUNHO DE SI: O VIR A SER DE UMA IDENTIDADE	174
5.1 Guimarães Rosa e seus diários	176
5.2 O diário de Paris.....	184
5.2.1 Os vários nomes de um diário, as várias facetas do eu.....	185
5.2.2 Das cadernetas às folhas datilografadas	192
5.2.3 O diário publicado.....	194
5.3 Cronista do diário alheio.....	201
5.3.1 O debate: torre de marfim <i>versus</i> literatura engajada	209
6. AUTORREPRESENTAÇÃO EM NARRATIVAS: DIÁLOGO E CITAÇÃO	218
6.1 O forasteiro e o contador de histórias.....	220
6.2 “Pé duro”, “casca fina”: o cronista Guimarães Rosa.....	230
6.2.1 A primeira crônica: afirmação e negação do autor cronista.....	236
6.2.2 Da “crônica-fantasia” à crônica de viagem	238
6.2.3 A entrevista: ficção e pesquisa	248
6.2.4 Reportagem-ensaio: os vaqueiros	253
6.2.5 Quando o vaqueiro questiona o escritor	258
6.3 Citação: traços do <i>outro</i> para compor um <i>eu</i>	262
6.3.1 A citação como “pedrinha de ouro”	266
6.3.2 A suspeita: a citação, a viagem, o ficcional	273
 “DESFECHO DO FIM DESSE FINAL”	 287
REFERÊNCIAS	293
ANEXOS.....	304

Apresentação

Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição.¹

No microconto “Borges e eu”, Jorge Luis Borges encena o desdobramento de sua identidade autoral: enquanto um Borges, o narrador, gosta de “relógios de areia” e da “tipografia do século XVIII”, o outro Borges “compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator”. A coexistência ilustra as diferenças entre autor e escritor: ao passo que o autor aparece e tem seu nome exibido em capas, jornais ou bibliografias, o escritor está destinado a se “perder”, mantendo apenas uma parte de si no outro, “embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar”².

Borges-escritor reconhece que o texto não pertence mais ao autor que o assina, ainda que ostente o nome de um produtor que pode ter se transformado e assumido outras identidades: “há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas”³. O nome do autor identifica não apenas um sujeito, mas uma maneira de relacionar diferentes textos sob a mesma assinatura. Portanto, não adiantaria mudar de jogos para se livrar do outro Borges, nem que um dos jogos fosse assinar com nomes distintos, como ocorreu com Bustos Domecq ou Pierre Menard, pois eles logo seriam apropriados pelo autor e se tornariam mais uma forma de o leitor se relacionar com o nome Borges.

¹ Borges, J. L. “Borges e eu”. *O fazedor*. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. vol. II. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999, p. 206.

² Ibidem, p. 206.

³ Ibidem, p. 206.

Autor e escritor desdobram-se também na observação do real: “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente [...]; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico”⁴.

O homem que anda pelas ruas e observa o mundo, ele mesmo múltiplo e complexo, é transformado em uma parcela daquele que assina a ficção feita a partir desse olhar. A realidade que cerca o escritor e os papéis sociais que exerce e pelos quais é reconhecido participam da obra. Uma identidade autoral e suas criações têm significados atribuídos socialmente que interferem no modo como os leitores se relacionam com o autor. Quem escreve produz o seu duplo, que assina uma obra e que passa a ser incluído nos dicionários biográficos.

Entre outras formulações de Guimarães Rosa acerca da autoria, chamo a atenção para a imagem, em seu diário, de uma identidade em devir: “J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só um rascunho”⁵. A ideia retornou em narrativas rosianas, como em *Grande Sertão: Veredas* (1956): “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”⁶.

*

O modo como Borges percebeu a autoria orienta esta pesquisa mediante três aspectos abordados pelo conto: o autor observa-se para se inventar, é examinado por leitores e é uma construção social de papéis e posturas.

A autoria é fundamentada na inscrição de uma assinatura, que não é apenas a presença do nome em manuscrito autógrafo ou na capa de um livro, mas a associação realizada pelo campo literário entre uma obra e um nome. O autor é mais que o enunciador: é origem de um texto que se apresenta como criação original atestada pela assinatura, marca da criação e de sua recepção pela cultura: “criar é propor uma obra à cultura. Mas é a cultura que orienta: aceita ou rejeita a pretensão do autor. A assinatura

⁴ Ibidem, p. 206.

⁵ Rosa, J. G. *PARIS*. IEB. JGR-EO-01,03. Caixa 061, p. 48.

⁶ Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 20-21.

não é somente a reivindicação do criador, mas a apropriação da obra pela cultura, o atestado da autoria”⁷. O nome do autor identifica e é um meio de pôr a “serviço do livro uma identidade, ou, melhor, uma ‘personalidade’”⁸.

O descompasso entre a recepção crítica de *Grande Sertão: Veredas* e de *Tutaméia*, e o julgamento de que em seu último livro o autor estaria se repetindo, graças à abundante crítica a seu respeito produzida anteriormente⁹, foram os pontos de partida desta pesquisa¹⁰. Acredito que a diferença de valorização da crítica quanto à *Tutaméia* se deu em razão de uma proposta estética de Guimarães Rosa em resposta à polarização da interpretação, que, de um lado, acentuava a importância formal e, de outro, focalizava o conteúdo sócio-histórico das narrativas.

Em *Tutaméia*, Guimarães Rosa parece ter se munido de uma máscara autoral que lhe permitia ironizar essa polarização e chamar a atenção para o problema da releitura, que é estrutura e tema desse livro de contos. Se o escritor dispôs de diferentes formas de se figurar em uma obra, é preciso considerar que a autoria não é uma instância uniforme e coerente, sendo construída igualmente pela recepção.

A presente tese segue esta pista. Tal como no conto “Borges e eu”, interessa-me a construção da imagem autoral que frequenta a obra rosiana, construída interna e externamente à obra. Investigo tanto a imagem autoral que contribui para a composição de uma assinatura amplamente reconhecível do autor (como a de *Grande Sertão: Veredas*) quanto a que circulou em publicações menores em periódicos. Trata-se de observar os procedimentos que sustentaram essa elaboração e também a recepção dessa ficcionalização.

*

⁷ Genette, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 14.

⁸ Ibidem, p. 41.

⁹ Covizzi, L. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978, p. 89. A análise dos prefácios de *Tutaméia* foi publicada originalmente com o título de “Prefácios Travestidos”, em *O Estado de S. Paulo*, 14 jun. 1969.

¹⁰ *Tutaméia* foi objeto de minha pesquisa de Mestrado, ocasião em que me concentrei no processo de criação baseado no deslocamento de fragmentos discursivos e na tematização da releitura. Para isso, relatei a teoria do efeito estético e a crítica genética para compreender a elaboração das coleções de citações e o efeito das transferências delas para as narrativas. Gama, M. *Sobre o que não deveu caber – repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

A autorrepresentação, fundamento da escrita autobiográfica, é uma forma de o autor figurar-se no interior da narrativa sem romper com o estatuto ficcional da obra. A imagem autoral de Guimarães Rosa foi inicialmente interpretada como um selo de autenticidade, aspecto caro à recepção guiada pela prosa regionalista. É o que se depreende do relato de um leitor de *Sagarana* acerca da imagem autoral: “você deve ser filho ou sobrinho de fazendeiro criador de zebu, e isto pelo que depreende de seus contos tão familiares com a vida na fazenda e o conhecimento de tantas variedades de cores, de couros e de guampas de bois”¹¹.

Mesmo que tangencialmente, a relação entre os dados biográficos de Guimarães Rosa e a sua ficcionalização é abordada, pela maioria dos estudos rosianos, sendo a forma que a crítica encontrou para tratar da autorrepresentação do escritor, como os artigos de Álvaro Lins e Antonio Candido.

Em 4 abril de 1946, foi publicado *Sagarana* e, oito dias depois, o artigo de Álvaro Lins, um dos principais críticos da época, torna-se famoso ao indicar em *Sagarana* um “excepcional acontecimento”, fruto de um autor que “entra na vida literária com o valor de um mestre na arte de ficção”. Para ele,

a faculdade de escritor mais aguda e mais desenvolvida no Sr. Guimarães Rosa é a visualidade. O que viu, ele soube conservar pela memória e conseguiu transfigurar pela imaginação não só pelos aspectos de maior relevo, mas também os detalhes, as nuances, os segredos, as pequenas coisas [...].¹²

A “transfiguração pela imaginação” está na base da avaliação do aspecto universalista da obra. Em julho, seguindo a pauta do debate surgido com o aparecimento do livro¹³, Antonio Candido avalia a singularidade da prosa rosiana, apontando que ela se contrapõe à moda bairrista, visto que, naquele momento de centralização política no Brasil, os candidatos a escritores passaram a se apegar em demasia às tradições e ao sotaque de suas regiões:

¹¹ Carta de Cícero Marques, de 15 de jul. de 1946. IEB. JGR-CP-04,033. Caixa 004.

¹² Lins, A. Uma grande estréia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1946. IEB. JGR-R01,002. Caixa 087. Publicado posteriormente em: Coutinho, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1983, p. 242.

¹³ Nesse momento, havia mais de trinta artigos dedicados ao livro, sem contar os vários pequenos anúncios ou comentários. Para se ter uma ideia do montante de artigos, basta ver a lista dos textos colecionados por Guimarães Rosa referentes à primeira recepção de *Sagarana* (JGR-R01. Caixa 087) no site do Instituto de Estudos Brasileiros. Disponível em: <http://143.107.31.231/catalogo_eletronico/ficha_documento.asp?Documento_Codigo=130947>. Acesso em 12 ago. 2012.

Foi o tempo em que todo jovem promotor ou delegado, despachado para as cidadezinhas do interior, voltava com um volume de contos ou uma novela sertaneja, quase sempre lembrança de cenas, fatos e pessoas cujo pitoresco lhes assanhava a sensibilidade litorânea de nascimento ou educação.¹⁴

O artista que se percebe nas narrativas de *Sagarana* era muito mais complexo que o aspirante a autor identificado por Candido. Para ele, houve surpresa em relação ao livro por ali se apresentar um autor que narrava lembranças e sabia nomear tudo o que vira, já que Guimarães Rosa era de fato um sertanejo, e, mais, criava diversos elementos que não serviriam apenas para *trazer* um “sabor regional”, mas para *construir* esse sabor¹⁵. A singularidade na elaboração estilística dos “elementos caçados analiticamente” resultaria em um autor que não repete a fórmula dos regionalistas:

Fase, precisamente, em que os escritores trouxeram a região até o leitor, conservando, eles próprios, atitude de sujeito e objeto. O sr. Guimarães Rosa construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência.¹⁶

Sem indicar ou explicar uma imagem do autor, o crítico entende que a relação entre a experiência do autor na “província” e a sua ficcionalização é diversa das imagens autorais que circulavam na época. Percebe-se, pela avaliação de Candido, que a postura ou imagem autoral eram lidas a partir do paradigma do regionalismo. O crítico confirma o universal devido à fatura da obra, que apresenta uma nova forma de relação entre sujeito e objeto, ou seja, pela possibilidade de uma prosa que integrasse a observação e a experiência, o registro e a imaginação.

Grande Sertão: Veredas acentuaria essa capacidade de invenção a partir do olhar para a região. Em texto sobre o romance, Candido avalia que no livro há de “tudo para quem souber ler”, mas a multiplicidade de abordagens não esconderia o traço

¹⁴ Candido, A. “*Sagarana*”. In: Coutinho, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1983, p. 243. Texto originalmente publicado em *O Jornal*, em 21 jul. 1946, sob o título de “Notas de crítica literária: *Sagarana*”. IEB. JGR-R01,034. Caixa 087.

¹⁵ “Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de ‘terra’, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na ‘província’) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos [...]”. *Ibidem*, p. 244.

¹⁶ *Ibidem*, p. 245.

fundamental do autor: “a absoluta confiança na liberdade de inventar”¹⁷. O crítico compara uma atitude euclidiana a uma atitude rosiana: o primeiro constataria para explicar; o segundo, para sugerir. Euclides da Cunha teria uma prosa semelhante a uma marcha “lógica e sucessiva” quanto às partes (a terra, o homem, a luta), já Guimarães Rosa se expressaria sobretudo pelo trançar dos três elementos. Essa composição particular, que afastaria este último do naturalismo para promover sugestões que agem na imaginação e na sensibilidade, construiria o “universo” do autor¹⁸.

“Idioma Guimarães Rosa” e “universo de Guimarães Rosa” são expressões que se repetem na fortuna crítica do autor e indicam que a abordagem de sua autorrepresentação fundamenta-se na ideia de um ponto de vista autoral singular (entendido como uma *atitude*) que se expressaria em um conjunto de elementos formais. Trata-se de uma perspectiva muito próxima à noção de estilo, o qual passa a ser associado à assinatura do texto rosiano, a qual, por sua vez, guia a recepção, e é também construída por outras estratégias de autorrepresentação autoral que foram pouco abordadas pela crítica.

Ao investigar a autorrepresentação de Guimarães Rosa, não retorno ao autor e a sua intencionalidade, conforme foi proposto, por exemplo, pelas histórias literárias, nem aos segredos e intenções do autor na percepção de Sainte-Beuve ou de Lanson, menos ainda ao inconsciente do autor que interessa às leituras psicanalíticas.

Uma pista para o início desta pesquisa foi dada por Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, que atentou para o fato de que o autor de um texto sempre projeta uma imagem de si quando escreve, criando uma versão de “si próprio” implicitamente apresentada na ficção, o autor implícito (ou autor implicado)¹⁹.

Segundo Booth, o autor implicado pode ser percebido pelo leitor, por exemplo, como alguém imaginativo ou que gosta de capítulos longos ou curtos; pode ser notado nas intrusões de comentários ou sempre que se entra na cabeça de personagens,

¹⁷ Candido, A. “O homem dos avessos”. In: Coutinho, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 295. Texto originalmente publicado em: *Diálogo – Revista de Cultura*. Sociedade Nova Crítica. São Paulo, nov. 1957.

¹⁸ *Ibidem*, p. 296.

¹⁹ Booth, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 88. Booth não explicita como fazer para analisar esse autor implícito, sugerindo que o próprio autor implícito mostraria o caminho de sua elaboração. A propósito dessa indefinição, ver: Kindt, T. L’auteur implicite. Remarques à propos de l’évolution de la critique d’une notion entre narratologie et théorie de l’interprétation. *Vox-Poetica; Lettres et Sciences Humaines*. s/d. Disponível em: <www.vox-poetica.com/t/articles/kindt.html>. Acesso em jan. 2012.

deslocando seu ponto de vista. Seria impossível o autor não se mostrar na ficção, na medida em que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer”²⁰. Dessa forma, o autor real construiria diversas versões de si:

independentemente da sinceridade que o autor intenta, cada uma de suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. Tal como as cartas pessoais de cada um de nós implicam diferentes versões de nós próprios, dependendo das diferentes relações que temos com cada correspondente e da finalidade de cada carta, o escritor assume ares diferentes, dependendo das necessidades de cada obra.

Estas diferenças são mais evidentes quando o *alter ego* tem um papel exposto de orador, dentro da história.²¹

O autor implicado estaria entre as instâncias do autor real e do narrador: é a voz por trás do narrador, responsável inclusive por sua criação, por isso as estratégias narrativas, o estilo, a ideologia que se depreende de um comentário fazem parte de sua engrenagem. Esse tipo de procedimento foi percebido na obra rosiana por muitos críticos e geralmente é comentado a partir da percepção de um ponto de vista ou de uma postura do autor. É o caso de Paulo Rónai:

Armar um mistério no começo da narrativa para no fim satisfazer, por meio de uma explicação minuciosa, as exigências de um leitor raciocinante, é processo que Guimarães Rosa só excepcionalmente adota. Prefere esconder a explicação no título ou entre dois parênteses, sugeri-la em termos velados, fornecê-la por partes, antecipá-la do modo mais insólito. Gosta ainda de insinuar apenas uma das explanações possíveis, admitindo a plausibilidade de outras. Em qualquer destes casos, o leitor é forçado a abandonar a sua inércia, tornando-se colaborador.²²

Além da preocupação formal revelada, por exemplo, nos neologismos, arcaísmos, preciosismos e sintaxe, há um teor de mistério ou magia que cerca os enredos rosianos. O mistério das palavras soma-se ao mistério dos fatos narrados, exigindo sempre do leitor sua participação para compreender as escolhas do autor implicado. Porém, a autorrepresentação do escritor não está construída apenas textualmente nas narrativas.

Geralmente, os estudos que tratam da autoria ou da representação do escritor indicam a importância do leitor, mas, em geral, deixam de abordar a recepção da figuração autoral e se concentram mais na produção. É evidente que, ao explicar o estatuto do autor em um dado momento, lança-se mão de um entendimento sobre quem

²⁰ Booth, W. Op. cit., p. 38.

²¹ Ibidem, p. 89.

²² Rónai, P. “Os vastos espaços”. In: Rosa, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. XXXIX.

é, historicamente, o leitor que ajuda a construir o que se espera de um dado autor. Este, por sua vez, vai aproximar-se e distanciar-se dessas expectativas.

Além disso, aquele que se apresenta como autor é um leitor que observa a representação autoral em outras obras e na tradição em que quer ser inserido. Em *Passages de Zénon*, Daniel Oster destaca que, no processo de leitura, o escritor é um objeto de discurso e de consumo produzido por outros e por ele mesmo:

A relação que nós mantemos com o escritor, que passa em todos os casos pela articulação do nome do autor [...] como lugar de agrupamento do conjunto confuso e difuso dos signos que o constituem, faz parte de uma troca imaginária pela qual o leitor, e, de uma forma mais geral, o consumidor de bens simbólicos, é conduzido a atribuir ao outro que é o escritor, ou reconhece nele, as qualidades, valores, poderes, gestos, uma interioridade, uma intimidade, uma sociabilidade de caráter imaginário, simbólico e mítico.²³

Na leitura, atribuem-se características ao autor que não passam necessariamente pela autorrepresentação. Busca-se ver no produtor alguém dotado de uma dada interioridade e de um imaginário que expliquem as escolhas feitas no livro. O escritor é uma representação que recebe atribuições ou reconhecimento do leitor, tornando-se significativo textualmente. Em *L'Individu littéraire*, Oster retoma a ideia:

o escritor é uma personagem de romance que se constrói *hic et nunc* segundo os códigos da narração próprios a cada época, e os quais determinam os procedimentos de narração adequados para torná-los recebíveis como personagens e como figura no imaginário, a começar pelo seu em particular. Ler o texto é sempre ler uma figura.²⁴

Essas representações do escritor são efeitos de um ritual de linguagem e de comportamento. O escritor não exporia sua intimidade, mas figuras da intimidade²⁵. É muito apropriada, nesse sentido, a conclusão de José-Luis Diaz quanto ao estatuto do autor: ele “não é da ordem do ‘dado’, mas do ‘construído’”. Tornar-se autor é um procedimento complexo que consiste, em grande parte, em endossar as insígnias de autor disponíveis em uma dada época”; para isso, é preciso assumir a “direção de seu

²³ Oster, D. *Passages de Zénon: essai sur l'espace et les croyances littéraires*. Paris: Seuil, 1983, p. 129-130. Tradução minha, assim como as demais citações de textos não publicados em português.

²⁴ Oster, D. *L'Individu littéraire*. Paris: PUF, 1997, p. 4.

²⁵ O título do livro sobre a poética de Mário de Andrade de João Luiz Lafetá assemelha-se a essa formulação de Oster: em *Figurações da intimidade – imagens na poesia de Mário de Andrade*, o ensaísta mostra que o poeta exibiu em sua obra a procura de uma identidade individual e coletiva (identidade do grupo). A partir dessa percepção, Lafetá relacionou a obra poética de Mário de Andrade a instantes ideológicos da burguesia letrada, concluindo que “as várias máscaras do poeta correspondem a instantes precisos dos movimentos ideológicos dessa burguesia, e constituem verdadeiras cristalizações da auto-imagem que ela procurava fazer-se”. Lafetá, J. L. *Figurações da intimidade – imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 15.

próprio discurso”, dotando-o de uma “figura, de uma *persona* facilmente identificável pelo imaginário social”²⁶.

A autorrepresentação é um aspecto relativo à produção (estratégias de exibição de uma postura, de um imaginário, de uma posição no campo literário, de um *ethos*) e à recepção (reconhecimento de traços). Mas de que forma observar os traços dessa construção no texto?

Ao compreender a autoria como uma instância complexa e variável historicamente, outras formas de se relacionar com a autorrepresentação autoral entram em cena. O primeiro capítulo desta tese pontua algumas perspectivas que destacaram o autor Guimarães Rosa e que são importantes para o debate empreendido em seguida.

Analisarei a autorrepresentação a partir de questões como: de que forma a crítica percebeu o autor em seus enredos? De que maneira o escritor se autorrepresentou em textos que permaneceram no âmbito íntimo? Quando falou sobre si mesmo e sua literatura publicamente, quais estratégias foram buscadas para expor uma postura ou quais informações biográficas importantes para a leitura da obra foram reveladas/criadas? Observando o modo que os outros o percebiam no texto, quais eram os parâmetros de avaliação e quais expectativas de leitura estavam em cena? Quais foram as respostas do autor a essas expectativas na produção literária?

Refletir sobre a autorrepresentação é aproximar-se e distanciar-se constantemente do objeto literário, expandindo os seus limites no que diz respeito à presença autoral e a sua repercussão na leitura. Nesse sentido, o segundo capítulo debate a autoimagem do escritor com base em sua relação com a crítica literária.

Guimarães Rosa recorreu a estratégias para apresentar suas narrativas que, por sua vez, colocavam em cena sua autorrepresentação e orientavam o modo de circulação de sua literatura nos elementos que acompanham a publicação de um livro (paratextos). A presença autoral nos componentes em torno do livro é objeto do terceiro e do quarto capítulos. No terceiro capítulo, discuto a forma como o escritor se mostrou em entrevistas e depoimentos, relacionando-os com sua visão do ficcional; no capítulo

²⁶ Diaz, J.-L. “L’auteur vu d’en face”. In: Chamarat, G.; Goulet, A. (Orgs.) *L’auteur – Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 109.

seguinte, apresento os recursos relacionados ao trabalho editorial de apresentação do livro.

No penúltimo capítulo abordo a autorrepresentação na escrita de diários e a sua repercussão na produção literária com a análise de textos publicados em periódicos que ficcionalizaram o diário e, portanto, as formas utilizadas pelo escritor para se referir a si mesmo.

O percurso desta tese termina com a análise de textos de Guimarães Rosa publicados em jornais, aos quais recorro para investigar a imagem de si em narrativas que ficam à margem de sua fortuna crítica. Elas me parecem essenciais para a percepção da pluralidade de autorrepresentações que se aproximam ou se distanciam daquela fixada pela crítica a partir, sobretudo, da leitura de *Grande Sertão: Veredas*.

Espero que o percurso de investigação proposto – relação entre Guimarães Rosa e a crítica; as entrevistas do escritor; os paratextos produzidos por ele; seu diário e suas narrativas – não induza o leitor a supor que os cinco capítulos anteriores à análise literária foram feitos apenas em função da interpretação que encerra esta tese. Não é o caso, pois Guimarães Rosa elaborou sua autorrepresentação a partir de um repertório de formas de se relacionar com o autor que pode ser melhor observado em tais espaços discursivos e, logo, o *literário* e o que cerca o *fenômeno literário* têm aqui o mesmo grau de importância. Assim, textos críticos sobre Guimarães Rosa, suas leituras, capas e orelhas de seus livros, seus diários e manuscritos exibem e constroem novas facetas de sua autorrepresentação. No mais, como advertiu Riobaldo,

“o senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro”²⁷.

²⁷ Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Op. cit., p. 147.

Autoria e criação: a necessária inversão

Os efeitos de uma obra nunca são uma consequência simples das condições de sua produção. Ao contrário, pode-se dizer que uma obra tem como objetivo secreto levar a imaginar uma produção dela mesma, tão pouco verdadeira quanto possível.¹

O leitor inicia a leitura de um livro antes mesmo de abri-lo. Há informações prévias que guiam a sua interpretação: o que sabe sobre o autor ou sobre o gênero do texto, o que a arte da capa e o título sugerem, por qual editora o livro foi publicado e como a crítica refere-se a ele, entre outras. São aspectos que ajudam a criar hipóteses de leitura, que serão confirmadas, negadas e reconstruídas continuamente. Uma narrativa em primeira pessoa, por exemplo, geralmente é questionada pelo leitor, sobretudo quanto à identidade do enunciador: trata-se de uma personagem fictícia ou é o próprio autor? Ao ler uma narrativa guiada por alguém que diz *eu*, uma das primeiras ações interpretativas do leitor é a busca de garantia quanto ao texto ser ou não uma autobiografia.

E, ainda que não se trate de uma autobiografia, a narrativa pode insinuar a imagem do autor delineada em uma forma particular de construção de personagens ou na estruturação da narrativa (tipo de narrador, espaço e tempo que situam o relato, seleção de informações e comentários às ações).

A autorrepresentação autoral diz respeito à produção e a um modo de leitura, uma vez que o seu entendimento depende, inclusive, da ideia de autor. Por isso, é preciso associar a análise das estratégias autorais ao exame do seu processo de leitura em relação ao momento em que são atualizadas. A fim de compreender essa dinâmica, mostrarei como a crítica rosiana se aproximou do modo como o autor se faz presente na obra e, em seguida, apresentarei uma parcela do debate acerca do autor/autoria, pontuando alguns momentos dos estudos literários na segunda metade do século XX,

¹ Valéry, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 133.

que debatem a presença autoral, muitas vezes, em torno da disputa sobre as formas apropriadas de interpretação do texto literário.

1.1 Autorrepresentação para a crítica rosiana

No artigo “*Grande Sertão: Veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor” (2007), João Adolfo Hansen discute de que forma o ponto de vista do autor é percebido pelo leitor nas decisões estruturais da narrativa e nos comentários de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*². Ele identifica duas funções narrativas no romance, as quais, integradas, evidenciam os pressupostos artísticos de Guimarães Rosa: a representativa (figurar o sertão) e a avaliativa (juízo sobre essa representação e os modos concebê-la)³. O ponto de vista autoral incide, por exemplo, no uso do diálogo entre o narrador e o ouvinte e na recusa da “lógica”; nas entrevistas e cartas, o ponto de vista do autor se mostra quando Guimarães Rosa assume uma enunciação mitológica sobre seu processo de composição ao afirmar, por exemplo, que buscava a “língua que se falou antes de Babel”, e quando indicava que sua obra resultava da expressão de crenças pessoais⁴. Hansen nega o caráter biográfico do romance e dessas enunciações sobre a obra, na contramão dos estudos rosianos que, em geral, associam a obra às entrevistas sem perceber que Guimarães Rosa poderia recorrer a máscaras que relacionam o sujeito ao fictício.

O debate sobre a estrutura dialógica de *Grande Sertão: Veredas* perpassa outras pesquisas que se preocupam com a autorrepresentação autoral. Evelina Hoisel, em *A*

² Hansen, J. A. *Grande Sertão: Veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*. v. 10, 2007. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/39/13>. Acesso em jan. 2012.

³ Essas duas funções retomam o estudo de Manuel Cavalcanti Proença, que chama a atenção para a divisão de dois planos em *Grande Sertão: Veredas*, um objetivo, que narra os acontecimentos, e outro subjetivo, de avaliação dos mesmos. É este último que, por vezes, parece apresentar a visão do autor e não necessariamente a de Riobaldo.

⁴ Hansen chama a atenção ao fato de que esse tipo de afirmação provém também do fictício, compondo um ato de fingimento, e não uma enunciação biográfica. Talvez a negação do biográfico pareça muito drástica nessa leitura de Hansen, mas ele parte da ideia de que a construção ficcional não se opõe à realidade, sendo, antes, um pacto entre leitor e escritor por meio do imaginário. Essa perspectiva está fundada na teoria do ficcional compreendida por Wolfgang Iser e Robert Weimann. Cf. Weimann, R. “Narrative Perspective: Point of view reconsidered”. In: *Structure and society in literary history. studies in the history and theory of historical criticism*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1984; Iser, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução Bluma Waddington Rocha e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

escritura biográfica (1996), constata que há em *Grande Sertão: Veredas*, na dramatização do vivido e em seu posterior relato, um didatismo sobre o discurso autobiográfico que permitiria o entendimento da escritura biográfica que estaria na base da literatura rosiana. O fio condutor da interpretação é o diálogo: no romance, entre Riobaldo e seu interlocutor e, no que diz respeito à experiência do escritor, o diálogo de Guimarães Rosa com Günter Lorenz e com os tradutores, que revelaria a importância da dinâmica dialógica para a sua criação literária.

O projeto biográfico rosiano é observado por Evelina Hoisel também na eloquência do narrador, na diversidade de vozes narrativas incorporadas no romance e no empenho do autor quanto à renovação do idioma. O traço estilístico revelaria a escrita biográfica, ou seja, o autor surgiria na obra em razão de uma inscrição estilística do eu: a “escolha de palavras, arrumações sintáticas, redundância ou ineditismo gramatical, ritmo, definem e contornam um perfil que recupera no espaço do livro uma presença impossível de se presentificar na escritura literária enquanto *presença de si*”⁵.

Para Marli Fantini, em *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens* (2004), “a profissão de fé literária de Rosa reafirma a tendência em materializar crenças e práticas pessoais na criação literária”⁶. A ensaísta procura traçar a trajetória do indivíduo Guimarães Rosa para entender o que chama de poética de fronteiras, a partir da concepção de que o autor é um viajante com “vocaço plurilinguística e transnacional”, ideia inspirada nos estudos culturais e pós-coloniais. Segundo essa perspectiva, Guimarães Rosa e o narrador de *Grande Sertão: Veredas* são transculturadores, ou seja, mediadores do interior-regional e do externo-universal⁷.

Com a análise da inserção de outros idiomas na prosa de Guimarães Rosa e o seu tratamento aos tipos humanos transformados em personagens, Marli Fantini conclui que a imagem do escritor no texto é o de um artista “empenhado em dotar de voz própria os sujeitos subalternos da história”⁸. Concentrando-se na relação entre o escritor e o

⁵ Hoisel, E. *A escritura biográfica*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996, p. 60.

⁶ Fantini, M. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia; São Paulo: Ateli Editorial; Senac, 2004.

⁷ Ibidem, p. 48.

⁸ Ibidem, p. 32. Acredito que o argumento sobre a relação entre o diplomata e o escritor ganharia mais força se houvesse a comparação com outros autores. Como houve diversos escritores diplomatas no campo literário brasileiro, seria interessante compreender essa postura assinalada por Fantini em diálogo

diplomata, ela associa a capacidade de transculturador de Guimarães Rosa com a constante operação de “encurtar fronteiras” tanto no plano ficcional, quanto em seu trabalho diplomático no Serviço de Demarcação de Fronteiras. Por entender que Guimarães Rosa enunciou e denunciou as “condições de submissão e recalcamento que lhe foram impostas pelo legado colonial”⁹, o ensaio prende-se, na maior parte do tempo, a uma imagem positiva de um agente literário e político que, mesmo contraditório, é apresentado em uma trajetória linear¹⁰ em função da transculturação.

A ideia de trajetória linear empreendida no estudo resulta em formulações contraditórias, como a análise da carta a Vicente Guimarães em que o escritor acusa parte da literatura brasileira de ser ruim graças à preguiça de seus autores. Segundo a ensaísta, tal acusação seria feita “a partir de um *locus* cuja enunciação se afina muito mais com a conservadora e elitista dicção do ‘diplomata’ do que com a do ‘escritor’”¹¹. Ora, o diplomata que antes era agente de denúncias do colonialismo, agora é o conservador e o escritor está fadado a ter opiniões positivas acerca do campo literário.

Assim, uma das poucas passagens em que o autor renuncia ao papel de homem discreto e emite opiniões agressivas quanto aos escritores da época seria uma contradição a ser explicada para absolver Guimarães Rosa da “mesquinharia” de criticar o outro. A afirmação de que a carta seria apenas um deslize, um fala “conservadora e elitista”, não participa de uma mitologização do autor, iniciada por ele mesmo ao se calar publicamente sobre a literatura da época?¹²

A aproximação entre a ficcionalização dos dados biográficos e as representações do intelectual foi empreendida por Deise Dantas Lima em pesquisa que comparou a

com os procedimentos adotados por autores como Gilberto Amado, Ribeiro Couto, Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto. Sobre Guimarães Rosa e os dois poetas há a pesquisa de Roniere Silva Menezes, *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

⁹ Ibidem, p. 32.

¹⁰ O caminho percorrido pelo autor tinha finalidade: uma “missão de transculturar, ou seja, de mediar conflitos, promover trocas culturais para, dessa forma, contribuir no processo de modernização literária e cultural do continente”. Ibidem, p. 56.

¹¹ Ibidem, p. 64.

¹² Discutirei essa carta a Vicente Guimarães no próximo capítulo.

figuração do intelectual na prosa de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa¹³. A perspectiva adotada é a de que o escritor constrói uma *persona* que orienta a recepção de obras, mediante a ideia de que a ficção da lembrança “age como filtro que seleciona e textualiza eventos capazes de esculpir uma identidade para o escritor, tornando públicos fatos dos quais se inferem valores e práticas estéticas e políticas”¹⁴.

O contraponto com a representação de si feita por Graciliano Ramos é significativo para entender o lugar enunciativo de Guimarães Rosa: enquanto o primeiro figurou narradores envolvidos em projetos ficcionais e discutiu as angústias do intelectual no Brasil, Guimarães Rosa, “em pauta francamente fantasiosa”, equilibrou “a atitude do pesquisador que coleta dados empíricos com a evocação do artista que recupera antigas experiências para inventar um mito pessoal por meio do trabalho estético”¹⁵.

Segundo a autora, em relação ao autor mineiro, a junção do escritor-etnólogo e do escritor-artífice criaria a imagem autoral capaz de promover um determinado tipo de leitura do texto ficcional. As narrativas sobre viagens fundamentariam a criação dessa imagem, por isso a escolha de dois textos marcados pela temática: “Campo Geral” – a primeira narrativa de *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile, 1956)* – e dois contos de *Primeiras Estórias* (1962), “Os cimos” e “As margens da alegria”. A vinculação das narrativas à escrita autobiográfica é feita, respectivamente, com a análise de entrevistas e depoimentos que contribuem para a projeção das personagens no autor: a descoberta da miopia de Miguilim seria uma referência ao próprio Guimarães Rosa quando soube que precisaria de óculos; a viagem a Brasília dos contos de abertura e fechamento de *Primeiras Estórias* teria rastros nas cartas do escritor ao pai, nas quais ele conta as visitas a Brasília no período de sua construção¹⁶.

Para a ensaísta, Guimarães Rosa construiu uma “*persona* bifronte, no endosso da imagem do diplomata-vaqueiro, numa tarefa que acabou por revelar as fissuras desta representação”. Tais fissuras são provocadas pela impossibilidade de síntese entre

¹³ Lima, D. D. *Artes da memória: ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual, em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

¹⁴ Ibidem, p. 12.

¹⁵ Ibidem, p. 134.

¹⁶ Ibidem, p. 23.

opostos: o escritor era, ao mesmo tempo, “o homem que, nos gabinetes diplomáticos, enuncia a voz do poder constituído e o boiadeiro calado pela exclusão dos círculos decisórios e pela própria literatura que o fazia ventríloquo da fala do narrador culto”¹⁷.

Para Hansen, Hoisel, Fantini e Dantas Lima, o problema central refere-se a “quem fala” nas narrativas. Quem enuncia em *Grande Sertão: Veredas*? É Riobaldo, contando a sua vida, que oferece ao leitor os impasses e sucessos de seu discurso autobiográfico. Riobaldo conta para alguém que, por sua vez, não tem suas palavras incorporadas ao texto. Essa situação dialógica estrutura a narrativa e é uma maneira de sugerir o desejo do (auto)conhecimento do narrador e do autor. Na figuração do diálogo, cada um dos envolvidos ajusta-se em função do interlocutor. A enunciação é feita por um ex-jagunço, um homem do sertão, escolha autoral que se repete em outras narrativas e que mostraria o empenho político-estético do autor em dar voz a sujeitos excluídos socialmente. A narração de um enunciador que esteve em constante movimento é feita e dirigida a um forasteiro (um viajante); por isso, pode ser lido a partir da tradição de narrativas de viagem. A escolha pela situação dialógica de um sujeito que se deslocou muito e que conta algo para um forasteiro em deslocamento expõem as formas de aprendizado e reflexão do sujeito em movimento, o qual caracteriza o autor, um diplomata em constante choque com outras culturas.

Para chegar a tais conclusões, os pesquisadores se apoiam em entrevistas, cartas e depoimentos, e contextualizam as narrativas quanto aos testemunhos; mas é preciso inverter a leitura, ou seja, muitos dos relatos acerca de suas narrativas foram feitos quando o escritor já tinha produzido quase toda a sua obra, “o que implicará uma visível contaminação entre seus posicionamentos e os expressos pelos narradores representados em suas obras”¹⁸.

Explico melhor: quando *Grande Sertão: Veredas* é lançado, em 1956, o escritor tinha publicado *Sagarana* e *Corpo de baile*, este último lançado apenas quatro meses antes; a entrevista que está na base da argumentação dos trabalhos aqui discutidos é dada a Günter Lorenz em 1965; a correspondência com os tradutores localiza-se sobretudo na década de 1960; *Sagarana* foi publicado (dez anos depois de sua primeira redação ter perdido um prêmio) em uma editora estreante, que encerrou suas

¹⁷ Ibidem, p. 196.

¹⁸ Fantini, M. Op. cit., p. 56.

atividades pouco tempo depois; em 1962, o sucesso editorial é tanto, que os livros só deixam de ser reeditados apenas em função de problemas econômicos do país¹⁹. Diante disso, duas questões podem ser feitas: em que medida a recepção está presente na escrita dos textos? É possível inverter a exposição feita pelos pesquisadores aqui apresentados e pensar a interferência da obra na autorrepresentação do autor em entrevistas, cartas e discursos?

Parece-me necessário situar melhor as entrevistas e a correspondência para relacioná-las com a obra. Usadas apenas pelas formulações acerca da literatura, deixam de ser exploradas quanto às circunstâncias de suas próprias produções, à construção de sentido e à forma de difusão do texto rosiano. Cabe tratar de forma diversa a carta que Guimarães Rosa envia a um familiar, Vicente Guimarães, em 1947 (portanto, no início da carreira), e a entrevista, que terá muitos leitores, concedida a Günter Lorenz, em 1965, quando já era um escritor consagrado nacional e internacionalmente.

Por isso, proponho investigar a relação que o autor estabeleceu com a crítica, inclusive por sua recusa a opinar publicamente sobre a literatura brasileira da época. No que diz respeito às entrevistas, é fundamental colocá-las lado a lado e analisar as estratégias adotadas em cada uma delas. A que foi concedida a Günter Lorenz, por exemplo, mesmo sendo a mais retomada pela crítica em função de sua relevância, está situada num momento significativo da carreira do escritor e responde a uma motivação particular se comparada com a primeira, datada de 1946.

O fato de as pesquisas citadas não contextualizarem a situação discursiva dos diferentes textos aponta para a ideia de que o autor se sujeita a um princípio de coerência, ou seja, o autor Guimarães Rosa que envia a carta a Vicente Guimarães é o mesmo que assina a crônica de jornal, tema do diálogo epistolar; é o mesmo que publica *Sagarana*; é o mesmo, ainda, que expõe seu ponto de vista em *Grande Sertão: Veredas* e na entrevista a Günter Lorenz.

Contudo, o autor, entendido como instância de coerência entre obras e uma assinatura, não é apenas uma das formas de entender a autoria? Se Guimarães Rosa se relacionava dessa maneira com a autoria, tal forma de compreensão é relevante para

¹⁹ Em carta a Antonio de Souza Pinto, em 23 de outubro de 1962, Guimarães Rosa conta: “(O *Grande Sertão: Veredas* e o *Sagarana* acham-se esgotados, há bastante tempo. O que tem dificultado a reedição é a instabilidade financeira, aqui, desde o tempo de governo, Jânio Quadros. MAS a editora José Olympio já vai tirar, agora, a 6ª edição de *Sagarana*.)”. IEB. JGR-CE-01,28.

conhecer a autorrepresentação. Não se pode deixar de lado, porém, outras concepções que guiam leitores e críticos para a interpretação do texto rosiano e que podem mudar de acordo com o contexto. O que se entende por autor e autoria torna-se relevante, então, para compreender as particularidades da ficcionalização do autor feita por Guimarães Rosa.

1.2 Antes da imagem, o conceito de autor

Diria apenas a vocês que procurem ler os livros. Vocês mesmas; os livros, em si, é que são importantes. Os autores, não. O autor é uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende. O autor é sempre “bananeira que já deu cacho”.²⁰

Situação paradoxal a do escritor que, depois de discorrer sobre sua vida em uma entrevista, finaliza-a dizendo que o autor não é importante, que é dispensável ao entendimento da obra. Essa fala ambígua (afirmação e negação do biográfico) é significativa para a imagem do autor Guimarães Rosa, sendo representativa também das abordagens de diversas vertentes dos estudos literários sobre a autoria e a sua representação.

Cada época relacionou-se de forma diferente com os produtores do texto literário, revelando o caráter variável do estatuto social do autor. Uma vez que o estatuto social é mutável, as experiências de autorrepresentação e as formas de se referir ao autor também recebem sentidos diferentes ao longo do tempo. É preciso reconhecer a complexidade de uma dinâmica de leitura aparentemente simples.

Proponho-me a observar a construção da instância autoral, resultante de estratégias de autorrepresentação e do processo de leitura dessas estratégias quanto ao momento em que são atualizadas pelo leitor.

O conceito de escritor e/ou autor no século XX é resultado de uma progressiva transformação no meio literário. Alain Viala observou, a partir da perspectiva da sociologia das instituições literárias, os critérios que fundamentaram a noção de “escritores/autores” e “literatura” a partir do século XVII. Segundo ele, “as tensões pelas

²⁰ Entrevista de Guimarães Rosa fornecida via carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy, em 19 de outubro de 1966. In: Guimarães, V. *Joãozito: A infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006, p. 169.

quais se faz a redistribuição dos dispositivos culturais se retraduzem no vocabulário que designa os atores e as práticas”, o que se mostra na mudança de hierarquia que colocou a palavra “escritor” em posição privilegiada em relação aos outros nomes dos “homens de letras”. O autor/escritor (os termos eram instáveis) passou a ser associado àquele que publica: “só poderia ser distinguido como tal aquele que tivesse corrido o risco de se expor ao julgamento público, de colocar seu nome em jogo no mercado literário”, por isso “era preciso ter publicado um livro com uma qualidade estética reconhecida. O nome é em si um valor, uma distinção dada a poucos”²¹.

A pesquisa de Alain Viala foi feita com base no contexto de produção francês e seria importante examinar as peculiaridades da instância autoral na literatura brasileira, mas é preciso considerar a forma como a literatura brasileira se relaciona com o imaginário literário europeu²², sobretudo o francês, de forma intensa no século XIX, permanecendo, mesmo que mais amenizada, no decorrer do século XX. Um exemplo da importação de bens e modelos culturais europeus diz respeito justamente à produção e circulação literária: sabe-se sobre a grande influência de editores franceses no Brasil pois, até meados da década de 1930, 50% dos livros importados vinham da França²³; mais que modelos literários, o campo literário francês exportou modos de avaliação²⁴,

²¹ Viala, A. *Naissance de l'écrivain – sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1985, p. 270 ss.

²² Cf. Candido, A. Prólogo. In: Martins, C. B. (Org.). *Diálogos entre o Brasil e a França. Formação e cooperação acadêmica*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2005; Andrade, M. de. “Decadência da influência francesa no Brasil”. In: *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 3-5.

²³ Hallewell, L. *O livro no Brasil – sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.

²⁴ Ao buscar um marco no século XIX, pode-se citar o fato de que o primeiro crítico a influenciar nossa literatura foi Ferdinand Denis, ao publicar na França o livro *Resumo da história literária de Portugal, seguido do resumo da história literária do Brasil* (1826), sendo responsável por afirmar a autonomia da literatura feita no Brasil, obra produzida, evidentemente, segundo parâmetros europeus. Para Antonio Candido, “O pequeno livro de Denis [...] foi sem dúvida o que teve maiores consequências em toda a nossa crítica, porque foi o primeiro a conceber a literatura brasileira como algo diferenciado e a indicar quais deveriam ser os rumos do futuro. [...] Entre a publicação do *Résumé* e a data oficial de início do Romantismo brasileiro, 1836, estende-se uma fase durante a qual foram amadurecendo entre os intelectuais os tópicos que ele pôs em discussão ou sugeriu: consciência de autonomia; verificação do passado literário; reconhecimento da posição central dos temas nativistas; inclinação para o lado das novas tendências estéticas, que não nomeia, mas eram as do Romantismo”. Candido, A. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 22.

difusão²⁵ e consagração de escritores, como a Academia Brasileira de Letras, feita ao molde da *Académie Française de Lettres*²⁶.

É bem difundida a tese de Antonio Candido acerca da formação da literatura brasileira, mas cabe pontuar alguns momentos de seu argumento que podem servir de painel para o problema da autoria. Segundo Candido, é só no final do século XVIII (na fase que antecede a Independência) que se definem os valores de comunicação entre o público e o escritor. Este começava, então, a adquirir consciência de si mesmo, atribuindo-se um “papel” social, aspecto que está na base do nativismo (logo transformado em nacionalismo). O primeiro contato do escritor com os leitores, e não somente ouvintes, parte da ideia de que a obra literária traria palavras de ordem, incentivo, representação da paisagem nacional:

o público, do seu lado, sempre tendeu a exigí-la [vocalização patriótico-sentimental] como critério de aceitação e reconhecimento do escritor. Ainda hoje, a cor local, a exibição afetiva, o pitoresco descritivo e a eloquência são requisitos mais ou menos prementes, mostrando que o homem de letras foi aceito como cidadão, disposto a falar aos grupos; e como amante da terra, pronto a celebrá-la com arroubo, para edificação de quantos, mesmo sem o ler, estavam dispostos a ouvi-lo. Condições todas, como se vê, favorecendo o desenvolvimento, a penetração coletiva de uma literatura sem leitores, como foi e é em parte a nossa.²⁷

O produtor é visto como alguém “disposto a falar aos grupos” e “amante da terra”. Para Candido, o patriotismo, enquanto “pretexto” e adoção pelo escritor do papel pedagógico de quem contribui para a coletividade, favoreceu a legibilidade das obras: “tornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes; exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou reproduzir a sua realidade, – é tendência que verificamos em Magalhães, Alencar, Domingos Olímpio, Bilac, Mário de

²⁵ No que diz respeito ao ensino de literatura, deve-se levar em consideração o uso de regulamentos e programas, e a adoção dos compêndios franceses no século XIX no Colégio Pedro II, o qual ditava para o restante do Brasil o modelo de sua organização escolar. Cf. Razzini, M. de P. G. *O espelho da nação: a antologia nacional e o ensino de português e de literatura (1838-1971)*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.

²⁶ Não se trata, como muitos estudos já mostraram, de cópia passiva do modelo francês, pois, por mais que o desejo dos fundadores tenha sido o de reproduzir as práticas francesas, ajustes foram feitos para adequação à nossa realidade literária. A esse respeito, ver a pesquisa de Alessandra El Far: *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

²⁷ Candido, A. “O escritor e o público”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p.94.

Andrade, Jorge Amado”²⁸. Seria a partir do Modernismo que ocorreriam modificações nesse panorama, entre eles, “a ampliação relativa dos públicos, o desenvolvimento da indústria editorial, o aumento das possibilidades de remuneração específica. Em consequência, houve certa desoficialização da literatura [...]”²⁹.

Essa dinâmica entre o escritor e a política faz com que não se aprecie tanto o fato de alguns terem se negado a falar publicamente sobre o assunto, sendo tachados rapidamente de reacionários, como aconteceu com Guimarães Rosa. Porém, retirar-se dos debates miúdos (“ninharias do dia-a-dia político”, segundo ele) pode ajudar na mitologização do escritor, que pode ser incluído no rol dos que viviam apenas para a literatura.

Ainda que o debate teórico em torno da autorrepresentação que apresentarei na sequência não diga respeito diretamente ao Brasil, partirei dele para pensar a constituição de nosso contexto literário, sobretudo porque o discurso sobre a literatura em geral participa do imaginário de nossos escritores e críticos quando se relacionam com a representação autoral.

Quanto à prática literária, é importante lembrar que a associação entre obra e autor se deu de formas diversas. Se a literatura romântica, por exemplo, foi vinculada à imagem do autor inspirado, antes houve a produção de textos que não correspondiam necessariamente a um produtor e, na modernidade, alguns autores se esforçarão para atrelar suas imagens ao intenso trabalho formal.

Nathalie Heinich³⁰ distingue dois regimes de produção literária, o regime de comunidade, aplicado entre a Idade Média e o século clássico, e o regime de singularidade, que se inicia pouco antes do século XVIII. No regime de singularidade, o artista torna-se sinônimo de criador e a obra, de criação original; a assinatura torna-se individualização e atribuição de um trabalho a uma pessoa.

Desde então, há um investimento particular do escritor para distinguir-se enquanto produtor literário. Para ter o valor de grande escritor, segundo Heinich, é preciso recusar o seu nome e ganhar o artigo indefinido “um” a fim de sair da condição comum de escritor. Trata-se da distinção entre aquele que escreve e aquele que se torna

²⁸ Ibidem, p. 99.

²⁹ Ibidem, p. 101.

³⁰ Heinich, N. *Être écrivain – creation et identité*. Paris: La découverte, 2000.

reconhecível em razão dessa escrita. É o que permite comparações como “ele não é um Guimarães Rosa”:

“Tornar-se escritor”, desde então, não significa tornar-se alguém que “escrevendo”, se engaja no ato de escrever; nem tornar-se alguém que se reconhece e é reconhecido como “um escritor” (entre outros); mas tornar-se X ou Y, Gustave Flaubert ou Julien Gracq, ou seja, nesse nome próprio transformado em assinatura, ela mesma transformada em modelo para todos os que, hoje ou nas gerações futuras, sonharão em “tornar-se escritor”.³¹

Uma das descrições acerca da mitologização de Guimarães Rosa foi feita por Luís Fernando Veríssimo:

quarenta anos depois da publicação de *Grande Sertão: Veredas* fica difícil dar uma ideia da sua influência na época. De repente todo autor novo estava tentando escrever como Guimarães Rosa. Concursos literários acabavam transformados em torneios de imitadores do seu estilo.³²

Tornar-se “um Guimarães Rosa”: para escritores, lugar de reconhecimento; para os críticos, baliza de avaliação. Veríssimo avalia igualmente que a diminuição da influência direta de Guimarães Rosa hoje (só os autores mais ingênuos ainda tentariam escrever imitando o escritor mineiro) é mais produtiva para os escritores, o que serve para realçar a sua singularidade: “podemos admirá-la [sua obra] sem o compromisso de, de alguma forma, continuá-la, ou enquadrá-la em qualquer corrente ou cronologia”³³.

Heinich conclui que a publicação é um momento de objetivação que transforma alguém que escreve em uma identidade de autor. É na publicação que ocorreria a união de três momentos da identidade “a autopercepção (perceber-se como escritor), a representação (expor-se como tal) e a designação (ser reconhecido como tal por outro)”³⁴. Quando Guimarães Rosa reconhece-se escritor? A partir dos contos publicados em *O Cruzeiro* e em *O Jornal* (1929 e 1930), quando ainda era estudante de medicina?³⁵ A partir de *Magma* (1936), coletânea de poemas premiada pela Academia Brasileira de

³¹ Ibidem, p. 263.

³² Veríssimo, L. F. Isolado. *Revista USP*. São Paulo, n. 36, fev. 1997-1998, p. 75.

³³ Ibidem, p. 76.

³⁴ Heinich, N. Op. cit., p. 70.

³⁵ Foram quatro contos publicados no período: “O mistério de Highmore Hill” (7 dez 1929), “Cronos kai anagke (Tempo e destino)” (21 jun. 1930) e “Caçadores de camurças” (12 jun. 1930) apareceram em *O Cruzeiro* depois da premiação de todos em concurso promovido pela revista; o quarto conto, “Makiné” (9 fev. 1929), foi publicado por *O Jornal*. Em 2011, os contos foram reunidos e publicados: Rosa, J. G. *Antes das primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Letras?³⁶ Ou se reconhece escritor ao concorrer ao prêmio Humberto de Campos com um conjunto de contos?

Na verdade, quando ganha o segundo lugar nesse concurso, Guimarães Rosa fica quase dez anos retrabalhando os contos apresentados e os publica em *Sagarana* (1946). Desde então, nega as duas primeiras experiências (os contos fantásticos e a poesia) e afirma-se estreante com *Sagarana*, momento em que passa a ser reconhecido escritor.

Os três momentos da identidade indicados por Heinich estão em jogo quando Guimarães Rosa avalia o trabalho de tradução de sua obra, em carta para Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão. Para ele, era preferível o obscuro ao óbvio para que a tradução ao pé da letra não resultasse em expressões sem a pluralidade de sentidos que procurava. Para convencer Curt Meyer-Clason, aproxima o trabalho do tradutor ao seu de autor: “Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. *Meditar* cada frase. Cortar todo lugar comum, impiedosamente. [...] A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia”³⁷. Depois de exemplificar um modo de traduzir uma frase, Guimarães Rosa conclui que uma das formas seria inadequada: “É anti-Guimarães Rosa, contra a ‘maneira’ e ‘essência’ do autor”; e, ao dar outra opção, conclui: “aqui, restituídos, está Guimarães Rosa, está Soropita também, seu filho”³⁸.

A carta é de 1965, ano em que o escritor pode chamar-se tranquilamente de autor: sucesso de vendas, amplamente reconhecido pela crítica e por outros escritores, em processo de tradução para diversas línguas. Guimarães Rosa se expõe como um tipo singular de escritor, com uma autopercepção de criação que pode ser compartilhada com o tradutor e cuja assinatura deve ser zelada.

No entanto, se Guimarães Rosa narrou seu modo de composição a fim de partilhar a autoria (a capacidade de criação) com o tradutor, o que seria essa unidade identificável chamada Guimarães Rosa? Refere-se apenas ao estilo? Essa assinatura

³⁶ Assim como os contos anteriormente citados, o conjunto de poemas só foi publicado postumamente. Rosa, J. G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

³⁷ Carta a Curt Meyer-Clason, de 9 de fev. de 1965. In: Rosa, J.G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Ed. UFMG, 2003, p. 237.

³⁸ *Ibidem*, p. 237-238.

refere-se, simultaneamente, a um modo de produzir e a um modo de ler. Daí a complexidade em torno da definição, funcionamento e figuração do autor em uma obra.

A partir da segunda metade do século XX, ocorre uma significativa contestação dos modelos de explicação do fenômeno literário. Compreendendo criticamente que a leitura de um texto depende de seu contexto pragmático, a atenção recai no leitor: é ele quem deve relacionar a importância do autor, da editora e dos textos em torno da obra às perspectivas do texto (narrador, personagens, intriga). O leitor fará a relação a partir daquilo que entende sobre a presença do autor no livro, modificando os conhecimentos que tem acerca dele e projetando novas características em constante movimento de descoberta.

1.2.1 Personagem moderna e função classificatória

A expressão popular “bananeira que já deu cacho” era muito usada para se referir a um assunto que não leva a nada. O autor, “bananeira que já deu cacho”, nas palavras de Guimarães Rosa³⁹, seria o corpo que produziu algo e que agora não teria mais importância. A imagem sugere que quem assina uma obra não é exatamente o mesmo que assina outro texto sob o mesmo nome; o cacho produzido é o resultado de uma energia que a bananeira não produzirá novamente e, para continuar viva, precisará ser totalmente podada a fim de que outras partes suas possam aparecer. A unidade e a permanência da identidade autoral são questionadas por Guimarães Rosa ao recorrer à imagem do autor que *foi* ao fazer o relato de si na entrevista.

O que Roland Barthes vai afirmar, dois anos depois, no famoso texto “A morte do autor”⁴⁰ (1968) parece traduzido em linguagem fácil (“de dia de semana”, como diria o personagem do conto “Famigerado”) na recomendação de Guimarães Rosa ao final da entrevista à prima: “os livros, em si, é que são importantes. Os autores, não. O autor é

³⁹ Entrevista de Guimarães Rosa a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy, em 19 de out. de 1966. In: Guimarães, V. Op. cit., p. 169.

⁴⁰ Barthes, R. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Esse texto de Barthes é uma resposta a Raymond Picard, representante da crítica acadêmica e, logo, do sistema universitário francês simbolizado pela Sorbonne na década de 1960. Picard nega o tipo de leitura empreendida por Barthes a partir da obra de Racine, chamando-a de “impostura”, visto que Barthes não se ateu às intenções do autor. Assim, nessa disputa, o que estava em jogo eram os modos de explicação do texto.

uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende. O autor é sempre ‘bananeira que já deu cacho’”⁴¹.

Retomo da discussão o que acredito ser o ponto central do argumento barthesiano, ou seja, o deslocamento do olhar do autor, enquanto fonte de explicação do texto, para o leitor. Na abertura do texto de Barthes há uma série de perguntas que situam o problema da autoria, apresentando, simultaneamente, aspectos diferentes da instância:

Na sua novela *Sarrasine*, Balzac, falando de um castrado disfarçado de mulher, escreve esta frase: “Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos”. – Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.⁴²

Herói, autor, indivíduo Balzac ou uma voz coletiva? Para Barthes, a resposta é a negação de todas essas identidades, pois a escrita nega o corpo e a origem do texto. Barthes posiciona-se contra uma parcela da crítica que analisava o texto para apreender a intencionalidade do autor. Daí a ideia de morte do autor, que nasce da constatação de que o texto excede a intenção de quem o escreve ou a sua consciência: o texto não é uma linha de palavras com um sentido único a ser descoberto, mas um espaço de “escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”⁴³ que se encontram atualizadas na leitura.

Em *Sade, Fourier, Loyola* (1976), Barthes coloca a questão da autoria no centro do debate. Trata-se de um livro em que as cinzas do autor são festejadas: “porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”⁴⁴. A busca pelo autor não se direciona a um sujeito uno, anterior à

⁴¹ Guimarães, V. Op. cit., p. 169.

⁴² Ibidem, p. 57.

⁴³ Ibidem, p. 64.

⁴⁴ Barthes, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XVII.

obra, que pode oferecer um produto a ser decifrado, mas às cinzas, aos vestígios, múltiplos desse sujeito; os vestígios só podem encontrar inscrição no leitor, único que dá alguma unidade para essas cinzas ou, segundo denominação de Barthes, para os *biografemas*.

Em “O que é um autor?” (1969), Michel Foucault recorreu à história editorial para assinalar a importância do autor quanto ao modo de circulação dos discursos. A partir da ideia de que o texto literário, depois da Idade Média, não pode ser lido sem que se saiba o nome do autor (o regime de comunidade dá lugar ao regime de singularidade, de acordo com Nathalie Heinich), Foucault assinala que há textos providos de uma função-autor. Diz-se *função* porque o autor não é somente um elemento do discurso, mas algo que exerce um papel em relação a ele; o autor tem uma função classificatória que permite o relacionamento de textos entre si, ou seja, engendra um modo de leitura que atribui sentido e valor (variáveis) às formas de articulação entre o sujeito produtor e o produto literário em questão. O tratamento dado aos textos, assim como as apropriações, a valorização ou não de determinados traços, a ideia de continuidade ou exclusão que podem definir uma unidade autoral são características que variam de acordo com a época.

Os estudos literários, segundo Foucault, não haviam problematizado os critérios de definição daquele que assina a obra: o autor era considerado como o princípio de unidade da escrita, capaz de superar contradições e foco de expressão que se manifestaria de forma semelhante e com o mesmo valor. De acordo com tais critérios, o autor teria um nível constante de valor e uma coerência entre as obras, características adequadas para explicar e unificar diferentes textos. Foucault avalia que aceitar de antemão esses critérios pressupõe o texto enquanto material inerte e um trabalho de reconstrução de intenção autoral, mesmo quando se pretende mais que uma análise que associe a vida do escritor à sua obra. É por isso que, em uma segunda versão da comunicação “O que é um autor?”, Foucault define: “o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam a preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se [...]”⁴⁵.

⁴⁵ Foucault, M. “O que é um autor?” In: *Ditos e escritos* (v.3). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 288.

A função-autor, ao contrário, submete o leitor à pluralidade de vozes de um texto: “não remete pura e simplesmente para um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários ‘egos’, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar”⁴⁶. Não reenvia o leitor ao indivíduo que escreveu um texto, mas ao “autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”⁴⁷, ou melhor, remete ao efeito de unidade e coerência que o nome do autor proporciona.

Fundamentais para discutir a autoria, Barthes e Foucault não tratam de uma imagem do autor que pode ser apreendida nos textos, mas ambos indicam que o processo de leitura participa da instância autoral. Para Barthes, seria necessário livrar o texto de seu autor, porque ele extrapola seu controle; para Foucault, é preciso ver em que rede discursiva se encontra a significação do papel do produtor e do receptor do objeto literário.

1.2.2 Posições e escolhas no campo literário

A “realidade social” de que falam os objetivistas também é um objeto de percepção. E a ciência social deve tomar como objeto não apenas a realidade, mas também a percepção dessa realidade [...] que os agentes têm sobre essa realidade.⁴⁸

A polarização entre os que veem no autor o princípio explicativo do texto (procura-se a pessoa-autor) e os que concebem o texto como unidade própria de sentido (separado de uma pessoa) passa a ser problematizada, por exemplo, por teóricos que associaram o caráter linguístico do texto ao aspecto social do produtor, associação presente, ainda que nas entrelinhas, em Barthes e Foucault.

É o caso da sociologia de Pierre Bourdieu, que retorna ao autor, mas de uma forma diferente do biografismo. Ele nega o que haveria de projeto individual na realização de uma obra⁴⁹, pois o principal agente da criação é o campo literário,

⁴⁶ Ibidem, p. 279-280.

⁴⁷ Foucault, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008, p. 26.

⁴⁸ Bourdieu, P. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia Silveira; Denise Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 156.

⁴⁹ Refiro-me à teoria sociológica de Bourdieu em geral, e não apenas às suas análises literárias, como, por exemplo, em *Regras da Arte*, no qual o autor empreende uma análise da autonomização do campo literário francês a partir de Gustave Flaubert, sendo acusado, graças a esse livro, de esbarrar em uma visão biografista.

composto por autores, leitores, críticos, editores, instituições (Academias, Universidades) entre outros, e estruturado a partir da disputa entre esses agentes em suas diferentes posições. De que forma se manifestam a autoria e a autorrepresentação para uma linha teórica que entende a produção de forma coletiva?

Os agentes compartilham um conjunto de disposições profundamente incorporadas (*habitus*), que permitem conhecer e reconhecer as regras de funcionamento das lutas que constituem o campo literário. Ocupando lugares diferentes no campo, cada agente escolhe suas formas de intervir e de se inserir, inclusive em relação às disputas em torno da própria constituição de seu posto, relacionando-se de maneira particular com os hábitos e as formas de se referir a eles.

O aspecto comercial das editoras, o atrelamento ou não dos escritores a uma postura vanguardista, o tipo de receptividade da crítica em relação a textos diferentes de seu tempo, entre outros, constroem o campo de produção, que é o “universo de crença que produz o valor da obra de arte” e que produz, por sua vez, “a crença no poder criador do artista”⁵⁰, traço simbólico fundamental do posto de escritor.

Essa abordagem não resume a literatura ao texto e avança em relação à noção vaga de contexto, rompendo com a ideia de que a apreciação se dá apenas subjetivamente. Isso porque o procedimento de valorização de um texto literário é praticado de modo a integrar o repertório que é consolidado pela experiência de leitura particular e, simultaneamente, coletiva. É importante considerar a leitura de outros autores (anteriores ou contemporâneos às obras analisadas) para entender de que maneira foram reconhecidos ou desprezados; como o autor em questão foi avaliado pela crítica de jornal, pela crítica acadêmica ou por outros escritores; se foi tido como um continuador de uma tradição, participante de um grupo literário ou instaurador de uma nova estética. Logo, a compreensão do objeto estético precisa do conhecimento da produção da obra e da produção de seu valor (ou da crença de seu valor).

No que diz respeito aos autores, por exemplo, é comum que os já reconhecidos esforcem-se para manter os esquemas de produção que o consagraram; o escritor que entra no campo está mais apto a ser subversivo, a tentar novas formas de produção, porque a recusa do rápido reconhecimento tornou-se, a partir do século XIX, com a

⁵⁰ Bourdieu, P. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 259.

oposição entre arte burguesa e arte pela arte, uma distinção, uma marca identificadora do artista que produz para a posteridade. Portanto, ao negar a adesão rápida, o “grande público”, o artista “puro” busca ser reconhecido entre os outros artistas e vai criando aos poucos o seu próprio público. Suas decisões estéticas revelam-se em suas obras e nas posturas que exibem para o público.

A disputa renova-se a cada adoção ou recusa de gênero, estilo, temática ou comportamentos e mesmo com o surgimento de novos escritores: os estreantes querem ser reconhecidos e os consagrados buscam manter aquilo que contribuiu para a sua aceitação e continuidade (que geralmente se dá contra as investidas dos recém-chegados). Depois de inseridos, é preciso lutar pela permanência e pela distinção, lidando com os parâmetros de escrita e postura que foram legitimados antes. As consequências diretas da disputa em torno da configuração do posto de escritor: não há definição universal deste e a análise do campo encontra apenas definições que “correspondem sempre a um dado estado da luta pela imposição da definição legítima de escritor”⁵¹.

O autor pode ser definido, segundo essa perspectiva, quanto às suas disposições e tomadas de posição (manifestos, entrevistas, prefácios); por aquilo que indica e determina seu lugar quanto à produção, “conjunto das estratégias, sobretudo formais, que o torna um verdadeiro artista ou um verdadeiro escritor”⁵²; e pelo que determina ou orienta as formas de concorrência que ele mantém com os outros autores. Além disso, interessam as estratégias e as formas de concorrência do autor a posições, ou seja, pode ser significativo para a análise literária o fato de o autor conceder ou não entrevistas, ter disputado prêmios, ter publicado em uma editora estreante ou já renomada.

No Brasil, essa perspectiva de análise é assumida por Sergio Miceli que, para compreender o lugar social de escritores, sobretudo a sua relação com a classe dirigente no Brasil no começo do século XX, investiga as “estratégias de que lançaram mão para se alçarem às posições criadas nos setores público e privado do mercado de postos entre

⁵¹ Ibidem, p. 256.

⁵² Bourdieu, P. *Coisas Ditas*. Op. cit., p. 177-178.

1920 e 1945”⁵³. Correspondências, biografias, memórias e diários são retomados em sua pesquisa enquanto fontes que possibilitariam

apreender tanto as relações objetivas entre as posições ocupadas pelas diversas categorias de intelectuais no interior do campo de produção cultural, e as determinações sociais, escolares e culturais a que estão expostas, como as representações que os intelectuais mantêm com seu trabalho e, por essa via, com as demandas que lhes fazem seu mecenas e seu público.⁵⁴

Nesses textos, é possível encontrar momentos em que os escritores buscam justificar a sua vocação e construir uma trajetória pessoal rumo à identidade autoral.

A Academia Brasileira de Letras, por exemplo, é uma das instituições de consagração de escritores, mas se organiza, em muitos momentos, como um lugar de nomeação e não de eleição de escritores. A disputa não se dá no âmbito da concorrência a uma vaga, todavia, na busca por uma unanimidade, como ocorreu na década de 1950.

Em 1957, Guimarães Rosa pretendeu candidatar-se à ABL e enviou carta a Ribeiro Couto pedindo o seu apoio. Ribeiro Couto negou o pedido, porque havia comprometido seu voto, desde 1940, a Afonso Arinos, pois queria a entrada, unânime, de algum escritor mineiro. Segundo ele, a ABL dá a “impressão de uma barca cujos Nortistas e Nordestinos inclinaram demais para um lado só. O Sul anda muito desguarnecido nessa casa (ainda que sujeitos do gênero do Peregrino, Brasileiro Integral, tenha perdido o umbigo no Norte)”. Ribeiro Couto sugere, então, que Guimarães Rosa retire seu nome: “em concorrência com o Afonso” não seria eleito, pois, “em 1941, a Academia, deu uma prova de independência elegendo um presidente da República (que bem a merecia, aliás). Em 1957 a Academia, dando prova da mesma independência, elegerá um chefe de oposição ao governo”. O escritor propõe que a eleição de Guimarães Rosa seja unânime, igual à de Álvaro Lins e, se tudo der certo, à de Afonso Arinos. Ao fim, Ribeiro Couto, sucinto, explica o funcionamento da Academia:

não te sensibilizes com esta franqueza. Nem te iludas com palavras amáveis no curso das tuas visitas. Há duas Academias: a que toma chá mais ou menos em público, rodeada de amigos e futuros candidatos; e a Academia real, que conversa com os travesseiros... E é esta última que elege.⁵⁵

⁵³ Miceli, S. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* foi originalmente publicado em livro em 1979, pela editora Difel.

⁵⁴ Ibidem, p. 83.

⁵⁵ Carta de Ribeiro Couto a Guimarães Rosa, de 14 de out. de 1957. Fundação Casa de Rui Barbosa.

As duas Academias, a do chá e dos futuros candidatos, não é a mesma que leva para o âmbito institucional os motivos pessoais considerados nos travesseiros dos acadêmicos. A carta é rica em significados para a compreensão do campo literário do período. Guimarães Rosa, também mineiro, deveria ceder a vez, para garantir a unanimidade, ao escritor que havia entrado no campo literário antes dele – a anterioridade é, então, tomada como mais valiosa que o debate literário.

Reagindo à presença da literatura nordestina, a Academia deveria assegurar uma composição nacionalista, e afiançar também a imagem de independência ao eleger um opositor ao governo. O raciocínio consensualista sob a fachada de eleição e disputa baseia-se em um jogo político-institucional, cujos significados só alcançamos em uma rede discursiva mais ampla, e resulta, por exemplo, em mais relatos sobre o fato de Guimarães Rosa ter demorado anos para a cerimônia de posse (devido a motivos místicos), que em depoimentos sobre o processo de eleição ou mesmo sobre essa tentativa falhada de candidatar-se⁵⁶ em 1957.

O que está em jogo, na troca epistolar entre o autor que pede o voto e o que explica suas motivações para negar o pedido, é o “capital de consagração” contido nas assinaturas de ambos os escritores. Para Bourdieu,

O capital ‘econômico’ só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reconverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou 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 grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação.⁵⁷

A sociologia da literatura estuda o mercado do livro, o consumo, a população de escritores ou as instituições. Bourdieu também abordou esses aspectos, mas para privilegiar as estratégias de legitimação dos agentes no interior do campo literário. É por meio da reflexão sobre as estratégias dos produtores que se retorna ao autor:

Assim, longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de aí ver o sinal de que seu autor soube libertar-se dele, [...] a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho

⁵⁶ Em resposta à carta, em 19 de novembro de 1957, Guimarães Rosa afirma: “quanto à parte a meu respeito, seria difícil para mim tentar explicar eficazmente a V. a minha maneira de ver as coisas. O que não me tolhe, porém, de agradecer a Você a boa intenção e as expressões amigas”.

⁵⁷ Bourdieu, P. *As regras da arte*. Op. cit., p.169.

específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, *para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação*. Ela permite mesmo dar conta da diferença (comumente descrita em termos de valor) entre as obras que são o puro produto de um meio e de um mercado e aquelas que devem produzir seu mercado e podem mesmo contribuir para transformar seu meio, graças ao trabalho de libertação do qual são o produto e que se realizou, em parte, através da objetivação desse meio.⁵⁸ (Grifos meus)

A “reconstrução do universo das determinações sociais” não é o objeto desta pesquisa sobre a autorrepresentação de Guimarães Rosa. É preciso ter no horizonte apenas o fato de que há uma luta entre tomadas de posições, nem sempre ocorrida conscientemente, que pode determinar os mecanismos de autorrepresentação do escritor.

“Produzir-se como criador”, de acordo com a proposição de Bourdieu, produzir a assinatura *João Guimarães Rosa*, depende de determinadas tomadas de posição e de seus modos de exibição. Para reconhecer-se escritor, foi preciso comparar seus projetos e obras às outras práticas de escrita; fazer-se reconhecer como tal, resultou de ajustes que o escritor fez de sua imagem para adequar-se à imagem que a cultura tem do que é um autor. Foi essencial construir o seu nome de autor, ou seja, seu “capital de consagração”.

“Sujeito de sua própria criação”: está aí o deslocamento necessário que comentei ao abordar os limites dos trabalhos que se detiveram na análise da imagem autoral rosiana. Uma carta não diz apenas sobre a criação literária, mas expõe uma autorrepresentação do autor e é significativa, por sua enunciação e por seu contexto de produção, pois evidencia que o autor pode ser afetado e produzido pela criação que se dá em rede (outros escritores, o interlocutor, a editora, entre outros).

A disputa por uma vaga na Academia Brasileira de Letras é vista geralmente como um momento glorioso ou de cooptação de um escritor, mas seria mais significativa ao ser avaliada levando-se em conta o seu papel no campo literário e os sentidos para a construção da imagem autoral. A escolha de ilustrações para os livros de Guimarães Rosa que o associam a uma estética regionalista ou a divulgação de sua viagem pelo interior do Brasil posando para fotos em que aparece vestido de vaqueiro, por exemplo, associam a imagem do autor a um determinado tipo de produção que, mesmo sendo desconstruído por outros procedimentos no interior das obras, direcionam ou confundem a sua recepção. O mesmo se pode dizer da aparência cotidiana do escritor,

⁵⁸ Bourdieu, P. *As regras da arte*. Op. cit., p. 124.

sempre descrito usando gravatas borboletas, já em desuso na época, que produzia um ar de estranheza – sempre lembradas por quem se refere ao escritor, as gravatas são hoje itens do Museu Casa Guimarães Rosa, ao lado de suas fotos vestido de vaqueiro.

1.2.3 Junção de textos a lugares sociais: *ethos*, imagem e postura autoral

“escritores produzem obras, mas escritores e obras são, num dado sentido, produzidos por todo um complexo institucional de práticas”.⁵⁹

Outra contribuição para pensar a autoria e a autorrepresentação do autor é dada pela análise do discurso de linha francesa empreendida por Dominique Maingueneau. Em paralelo às demandas da sociologia dos campos de Bourdieu e das reflexões sobre o discurso de Foucault, o linguista considera as obras como dispositivos de comunicação e propõe a reflexão acerca do ambiente imediato do texto, ou seja, dos ritos de escrita de um autor, seus suportes materiais, sua cena de enunciação etc. Atento à aplicabilidade dos conceitos da análise de discurso dirigida ao texto literário, Maingueneau elaborou uma argumentação mais minuciosa que os autores vistos até aqui, por isso seguirei mais detidamente alguns de seus conceitos.

Do ponto de vista das condições da emergência da obra, a análise do discurso voltada para o literário procura apreender os enunciados considerando a “atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados”⁶⁰. Dessa forma, as representações sociais dos escritores decorrem também dos outros quadros sociais da atividade literária (prêmios, concursos, envio de originais a um editor, *habitus*) em que estão inseridos.

No debate sobre a cena de enunciação retoma-se a reflexão acerca da imagem do autor. Inicialmente, o conceito que permite chegar a ela é o de *ethos*. Utilizado desde a retórica clássica, o *ethos* era usado para explicar a construção de uma imagem favorável de si para persuadir o auditório. Pela maneira de dizer, chega-se à maneira de ser do enunciator: consciente ou não, procurava-se sugerir que o orador era prudente, virtuoso e benevolente (qualidades apontadas por Aristóteles na *Retórica*). As

⁵⁹ Maingueneau, D. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p. 53.

⁶⁰ Ibidem, p. 37.

qualidades evidenciadas na enunciação constituem um efeito do discurso e não um saber extradiscursivo sobre o locutor⁶¹.

Maingueneau revisita o conceito e o estende para o domínio do discurso escrito, articulando corpo e discurso para além da oralidade: o texto escrito teria vocalidade capaz de remetê-lo à “caracterização do corpo do enunciador”; o *ethos* implica, então, a forma de movimentação no espaço social, que é aprendida (ou disciplinada) no comportamento global: “o destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar”⁶². O *ethos* é a criação engajada em uma determinada forma do espaço social e de recepção, um modo de leitura das representações sociais.

Na recepção, o destinatário ocupa a posição de intérprete (ouvinte ou leitor) e passa a se apropriar desse *ethos*. Cada tipo de discurso preestabelece a distribuição de papéis e o enunciador escolhe sua cenografia, suscitando adesão de acordo com a incorporação de ideias que circulam, o que se assemelha ao conceito de *habitus* de Bourdieu.

É importante assinalar que Maingueneau distingue três camadas que formam a autoria: a pessoa biográfica; o escritor, ator do campo literário; e o inscritor, enunciador no texto, aquele que gera a cenografia. O inscritor inclui “as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto [...] e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista...”⁶³.

Na crítica formalista, os esforços analíticos centram-se no inscritor, já nas teorias sociológicas e biográficas, nega-se o inscritor para se salientar a pessoa ou o escritor. Maingueneau chama a atenção para a união das três instâncias: “através do *inscritor*, é também a *pessoa* e o *escritor* que enunciam; através da *pessoa*, é também o *inscritor* e o *escritor* que vivem; através do *escritor*, é também a *pessoa* e o *inscritor* que traçam sua

⁶¹ Cf. Amossy, R. “Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso”. In: _____. (Org.) *Imagens de si no discurso*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírío Possenti. São Paulo: Contexto, 2005, p. 9-21.

⁶² Maingueneau, D. Op. cit., p. 271-272.

⁶³ Ibidem, p. 136. As instâncias não se dispõem em sequência ou estratos, elas se sustentam e se recobrem de modo a dispersar e concentrar ‘o’ criador.

trajetória no espaço literário”⁶⁴. O *Autor* confere a unidade imaginária ao “criador fadado a um só tempo a ativar e conjurar sua coincidência impossível”⁶⁵.

A questão da imagem do autor é diretamente abordada por Maingueneau. Para ele, não se trata apenas de um produto da atividade do autor, mas da confluência de seus gestos, palavras e do que foi dito pelos diversos públicos que ajudam a moldar essa imagem. Um autor constrói uma apresentação de si de acordo com as representações coletivas do que é ser um escritor e produz sinais quando considera a imagem de si e de sua obra elaborada por terceiros⁶⁶. Maingueneau reconhece a importância da proposta de Bourdieu, mas não valoriza, tanto quanto este, o campo literário.

Jêrome Meizoz⁶⁷ articulou as propostas de Bourdieu e de Maingueneau no conceito de *postura* autoral. A postura pode ser entendida pelo exame dos atos enunciativos e institucionais pelas quais “uma voz e uma figura se fazem reconhecer” no campo literário: na cena de enunciação o autor só pode se apresentar munido de sua postura (de sua imagem para o público), por isso a reflexão sobre ela só seria significativa quando descrita em relação à “posição realmente ocupada por um autor no espaço de posições literárias do momento”⁶⁸. As posturas são um “repertório histórico do *ethos* incorporados, ostentados, invertidos ou reproduzidos”⁶⁹, ou seja, a postura é o conjunto de autofigurações no campo literário.

A proposta de Meizoz é ver, por meio da ideia de postura e privilegiando o escritor, a relação entre pessoa e inscritor – ou seja, as opções discursivas dos autores (o *ethos* de cada obra) articulados com um estado do campo literário, entendendo a figura autoral, as representações que lhes são atribuídas e suas posições no campo literário.

Subjaz nessa perspectiva uma hierarquia entre postura, imagem do autor e *ethos* discursivo. O debate sobre o *ethos* depende de uma análise interna preocupada com o inscritor; sobre a imagem do autor, uma análise interna, mas se trata do inscritor em

⁶⁴ Ibidem, p. 137.

⁶⁵ Ibidem, p. 138.

⁶⁶ Maingueneau, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010, p. 147.

⁶⁷ Meizoz, J. *Postures Littéraires*. Genebra: Slatkine, 2007; _____. *La fabrique des singularités (Postures Littéraires II)*. Genebra: Slatkine, 2011.

⁶⁸ Meizoz, J. *Postures Littéraires*. Genebra: Slatkine, 2007, p. 21.

⁶⁹ Ibidem, p. 23.

relação às informações que o leitor dispõe sobre o escritor; sobre a postura, uma análise interna e externa, porque prevê o exame das condutas do escritor em relação ao discurso do inscitor e aos atos da pessoa.

O autor cria uma imagem de si difundida para o público, e a reconfigura de acordo com a resposta do público. O avanço da leitura de Meizoz em relação a Bourdieu e a Maingueneau é o de centrar seu estudo nesses atos posturais (enunciativos ou não), relacionando-os com o campo literário:

uma postura designa uma apresentação de si do escritor, e acentua a construção de uma figura de autor singular pelo ângulo de um *ethos* linguístico e de condutas literárias públicas. Maneira singular de ocupar sua posição serial no campo literário, uma escolha postural só se compreende em referência ao espaço de possíveis do campo.⁷⁰

Enquanto na leitura de Bourdieu o foco é o entendimento do campo literário e na de Maingueneau é o discurso, a proposta de Meizoz é a de articular o *ethos* às condutas públicas quanto às possibilidades do autor no campo literário.

1.2.4 Cenografia autoral: identidade para o outro e para si

José-Luis Diaz, em diálogo com os textos apresentados anteriormente, destaca a representação do escritor no início do século XIX, época responsável pela individuação do estilo⁷¹, processo formado, entre outros aspectos, pela sacralização do escritor, autonomização da literatura, redefinição da originalidade, biografização da experiência estética. Enquanto as atividades literárias se coletivizavam e reproduziam as cenografias autorais (estereotipia), paradoxalmente é também a época em que o escritor é sacralizado e se multiplicam suas imagens e o imaginário referente a ele⁷².

Diaz propõe que a instância autoral seja composta por três planos: o real, sujeito biográfico e ator social (o homem de letras); o textual, regente formal do texto (o autor) e a dimensão imaginária da função-autor, o escritor enquanto representação (o escritor

⁷⁰ Meizoz, J. *La fabrique des singularités – Postures Littéraires II*. Geneva: Slatkine, 2011, p. 18.

⁷¹ Diaz, J.-L. *L'écrivain imaginaire – Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.

⁷² Entre os diversos imaginários românticos acerca do escritor, Diaz distingue as seguintes cenografias autorais: melancolia, responsabilidade, fantasia e desencantamento.

imaginário). O escritor imaginário não seria algo ideal, inexistente; seria, antes, uma presença decisiva:

A realidade mais viva do novo espaço literário é ele. Também as imagens de escritor que se multiplicam durante essa época não são simples *re-presentações* – imediatas, segundas, estruturalmente negligenciáveis. São dispositivos identitários, pelos quais os escritores tentam assinalar sua “posição”. Em outros termos, não se trata aqui somente de uma questão de representações, de imagens posteriores, mas de “cenografias autorais”, matriciais e estruturantes.⁷³

Para descrever a dimensão imaginária da função-autor, Diaz avalia que o termo *imagem* é vago, mas pode ser tomado como a busca do escritor pela “objetivação icônica de si” que ocorre de acordo com a sua posição no espaço literário (expressão usada em lugar de *campo literário*); *representação*, por sua vez, assinala o aspecto teatral da encenação do autor e, ao mesmo tempo, para o estatuto virtual de uma imagem – não a verdade da cópia, mas a reduplicação: “se ver *como um outro*, em um espelho que simplifica seus traços. A imagem é então seu *duplo* ofertado como garantia ao leitor (identificação de um sujeito produtor da obra de arte), facilmente consumível pelo imaginário social”⁷⁴, mas é igualmente a “figura” desenhada em traços gerais⁷⁵. Falar em *estereotipia*, *pattern*, *modelo* e/ou *topos* aponta o aspecto repetitivo, reproduzível de clichês sobre o autor. Por fim, abordar a autoria pela ideia de *cenografias* traz a dimensão do jogo teatral, atualizado por uma estereotipia, não de um autor autônomo e solitário, mas de uma pluralidade de *ego* e de suas trajetórias. Cada nova imagem de escritor é um novo espaço cenográfico que se redefine; a imagem do autor não é só uma fachada social, pois ela mostra uma identidade para o outro e para si mesmo.

Ao reconhecer o mérito de Sainte-Beuve no que diz respeito a sua preocupação em considerar os primeiros anos de um autor, Diaz também se detém nos anos da primeira gênese do escritor: os primeiros momentos de invenção de si são determinantes para os sentidos dados para a continuidade ou reformulação da imagem do escritor.

⁷³ Ibidem, p. 45.

⁷⁴ Ibidem, p. 45.

⁷⁵ Diaz aponta também para a possibilidade de recorrer às ideias de *ídolo* ou *mito* (caráter sacralizado que, antropológicamente, insiste na permanência de imagens codificadas de fábulas); *imago* e *fantasma* (respectivamente, para a psicanálise, trata-se da imagem imposta pelo discurso parental e social; e imagem ideal íntima, imagem desejada).

Em *Devenir Balzac – L'invention de l'écrivain par lui-même*, José-Luis Diaz parte dos momentos iniciais de invenção de si para compreender a construção da autoria balzaquiana⁷⁶. No início da carreira literária, Balzac testemunha, nos temas romanescos e na maneira de construir a figura do escritor, novos imaginários românticos agindo sobre ele. Diaz indica que Balzac foi obrigado a diminuir suas ambições originais (ele projetava, por exemplo, ser um grande autor de tragédias), definindo uma identidade autoral e uma cenografia que pudesse fazer existir esse novo autor. A reconfiguração se deu literariamente e se evidencia no investimento particular de Balzac em seus prefácios.

Para entender as fases sucessivas da autogênese de um autor, a leitura de Diaz confere atenção aos manuscritos dos escritores, sobretudo a sua correspondência, que permitiria compreender os momentos de criação da obra e da criação de si. A ligação do ensaísta com a crítica genética revela-se importante para entender a exposição de hábitos e imaginários de composição do escritor em cartas, e também a maneira como se mune de insígnias e cria papéis a seus correspondentes para construir-se como autor.

Eneida Maria de Souza, no âmbito das pesquisas em arquivos literários, sintetiza:

O autor, ao ser visto como modelo pelo outro e contribuir para o seu desejo de tornar-se escritor, atrai muito mais pela sua postura, seu gesto mundano de personagem no meio dos mortais, o seu diário íntimo, ou como assim o entendia Barthes, “o escritor menos a sua obra”. A figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram no cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica.⁷⁷

Das mais de mil cartas presentes no acervo de Guimarães Rosa no IEB e outras distribuídas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e do Museu Casa Guimarães Rosa, apenas uma pequena parte foi publicada. Além de pequenos conjuntos com diversos correspondentes, foram as publicações das cartas trocadas com os tradutores para o alemão, Curt Meyer-Clason⁷⁸, e para o italiano, Edoardo Bizzarri⁷⁹, que criaram um fato editorial incomum em nosso campo literário. Isso porque são conjuntos que focalizam os procedimentos de criação em um tipo de escrita de si sugestiva quanto ao

⁷⁶ Diaz, J.-L. *Devenir Balzac – L'invention de l'écrivain par lui-même*. Paris: Christian Pirot, 2007.

⁷⁷ Souza, E. M. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: *Crítica cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 110.

⁷⁸ Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

⁷⁹ Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

que o leitor pode conhecer da intimidade do autor ou ter acesso a algum tipo de discurso confessional. A partir desse material e da pesquisa de Iná Verlangieri sobre a correspondência com a tradutora norte-americana, Harriet de Onís⁸⁰, é notável a dissertação de Fernando Baião Viotti, *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*⁸¹. Entretanto, o crítico se concentra muito no que a carta pode oferecer de dado biográfico, capaz de traçar um perfil intelectual, sobretudo sobre a relação do escritor com a religiosidade, que é associada ao procedimento estético da indeterminação, apropriando-se, em diversos momentos, do discurso epistolar como índice de verdade e confissão autoral.

O ato epistolar, diálogo com um ausente para aproximá-lo ou distanciá-lo⁸², participa de um jogo de temporalidades (presente da escrita, espera, antecipação do retorno, futuro da leitura), que permite ao sujeito criar mecanismos de representação singulares. Adaptada ao destinatário e ao assunto, a correspondência de um escritor, “ao se tornar o espaço de exposição da experiência literária, abre-se para a colaboração de um interlocutor, alçado, muitas vezes, ao lugar de *alter ego*”⁸³. Assim, há na carta uma perspectiva autorreflexiva que se configura por meio de um protocolo de comunicação orientado para o outro. É o que aponta Brigitte Diaz ao sintetizar que “a carta opera uma epifania de si que se realiza pela mediação do outro”, pois o destinatário não é apenas o que desencadeia a escrita, é o “olhar revelador que dá profundidade de campo à imagem que o epistológrafo desenha dele mesmo” e usado, por vezes, como “um álibi para falar *de si e para si*”⁸⁴.

Diante de tais abordagens, levanto algumas questões: de que maneira a figura autoral de Guimarães Rosa é construída em discursos que dirigem a leitura de um texto

⁸⁰ Verlangieri, I. V. R. *João Guimarães Rosa – correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 1993.

⁸¹ Viotti, F. B. *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo. Um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Belo Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

⁸² Kaufmann, V. *L'Équivoque Épistolaire*. Paris: Minuit, 1990.

⁸³ Moraes, M. A. de. “Ligações perigosas”. In: Pino, C. A. (Org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 73.

⁸⁴ Diaz, B. Usages autobiographiques de la lettre au XIX^e siècle. *L'Autobiographique hors l'autobiographie, Elsenieur*, n. 22, Presses Universitaires de Caen, 2008. Tradução Lucia Ribeiro (inédita).

(paratextos)? Como o autor deixa marcas de seu cuidado para com a recepção de sua obra? Quais as formas de se dirigir aos leitores para manter a compreensão ou elucidar os problemas de leitura da imagem de si?

A crítica: produção e recepção de leituras

o escritor, o artista e mesmo o erudito, escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas, os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que fazem.¹

Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe.²

O nome João Guimarães Rosa não é apenas uma designação, não indica somente uma identidade civil. A ele são atribuídas diversas descrições³: autor de *Grande Sertão: Veredas*; criador de Miguilim; nascido em Cordisburgo, sertão de Minas Gerais; elaborador de um texto que dialogou com o regionalismo, superando-o; escritor de uma linguagem singular relacionada ao sertão brasileiro; diplomata; poliglota; para alguns, um reacionário em questões políticas, para outros, um revolucionário pelo uso da língua e por dar voz ao sertanejo.

A assinatura do autor na capa de um livro e as palavras ou expressões usadas (por ele mesmo, pelos leitores e outros agentes culturais) para substituir ou qualificar esse nome expõem características da autorrepresentação, ou seja, das formas de exibição do enunciador que propõe seu texto aos leitores. A autorrepresentação não é um fenômeno isolado. Cruza-se com a representação produzida pelos leitores que, por

¹ Bourdieu, P. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 108.

² Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Op. cit., p. 121.

³ Os termos “designação” e “descrição” estão na base da teoria sobre a diferença entre o nome do autor e o nome próprio recuperado de Searle por Michel Foucault, que mostra a diferença entre indicação e descrição, características presentes nos nomes próprios. Para ele, “o nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois polos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: [há uma] ligação específica”. A especificidade (nomeada de função-autor) ocorre porque não é somente um elemento do discurso, mas algo que exerce um papel em relação ao discurso. Ele “assegura uma função classificatória”, permite relacionar os textos entre si e caracteriza o discurso como algo que deve ser recebido de uma maneira particular e receber certo estatuto. Ibidem, p. 273.

sua vez, decorre de um repertório prévio de formas de relacionar-se com os escritores. Antes de ambicionar ser escritor e apresentar-se enquanto autor, o próprio produtor relaciona-se com o campo literário na qualidade de leitor e com o imaginário e formas de representação de outros autores.

Singular em relação ao nome próprio em geral, o nome de um autor permite que se faça referência ao indivíduo (João Guimarães Rosa, nascido em Cordisburgo, médico, diplomata, pessoa observadora e contínuo anotador, dentre outros), anterior à obra, e ao discurso presente na obra.

Ao se exibir para o leitor, o escritor lida, necessariamente, com a construção de seu nome de autor, ou seja, com a construção do reconhecimento de seu estilo, postura e decisões autorais. Por *leitor*, considera-se tanto o leitor real quanto o leitor implícito (ou leitor-modelo), ou seja, as estruturas textuais que pedem ou privilegiam algumas respostas na leitura (logo, uma estratégia textual que apresenta uma série de “dispositivos de orientação”⁴). Assim, o leitor real será a referência quando o objetivo for a reconstituição de um horizonte de expectativas, que são relatadas, sobretudo, pelos críticos literários, mas que são expressas também pelo autor, por outros escritores e por leitores em geral⁵.

Uma investigação sobre a autorrepresentação de Guimarães Rosa precisa partir da constituição desse nome e de sua circulação. Para isso, é significativa a leitura da crítica literária, sobretudo acerca de sua obra de estreia, *Sagarana*, na medida em que ela indica as primeiras condutas autorais e as suas percepções pelos leitores e críticos.

Uma das condutas de Guimarães Rosa foi a de esquivar-se de avaliações acerca da literatura de sua época, com exceção de poucos textos de apresentação de escritores estreantes e de projetos de ensaios que ficaram inacabados. Trata-se, então, de uma autorrepresentação por subtração, que ocorre, entre outros motivos, pela recusa de se

⁴ Iser, W. *O ato da leitura*, São Paulo: Ed. 34, 1999. Na leitura, efetua-se um pacto; por pacto de leitura entende-se o fato de que a recepção de uma obra é definida pela posição que ela ocupa na instituição literária e pelo gênero que a caracteriza, ou seja, o leitor tem expectativas definidas por sua subjetividade e também por critérios culturalmente construídos. O leitor, enquanto estratégia textual, pode confirmar, interferir ou romper e desestruturar os padrões culturais de comunicação já internalizados pelo receptor empírico/individual. Apoio-me nos teóricos Wolfgang Iser, Umberto Eco e Gérard Genette, que propõem, com denominações diferentes (leitor implícito, leitor modelo e narratário, respectivamente), reflexões acerca do papel do receptor no mecanismo literário. Cf. Genette, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972; Eco, U. *Lector in fabula – leitura do texto literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

⁵ Jauss, H. R. *A história da literatura como provocação literária à teoria literária*. São Paulo: Ativa, 1994.

envolver em polêmicas. O silêncio diplomático da enunciação crítica foi rompido, no entanto, em sua escrita privada. A relação com o discurso *sobre* literatura é uma faceta importante de sua autorrepresentação.

A significação de uma obra não decorre somente da organização verbal de seu conteúdo textual. A maneira como ela é lida, recebida pelos agentes responsáveis por sua divulgação e interpretada pelos críticos advém das articulações operadas pela função-autor. São camadas de leitura que constroem as descrições ligadas ao nome Guimarães Rosa e, logo, criam expectativas, antecedem o modo de leitura de suas narrativas, mesmo sem determinar seu significado. Desse modo, o valor da função-autor está sempre em construção. Como esse valor é negociado pelo escritor e pelos críticos? Em que medida essa relação pesa sobre as estratégias de autorrepresentação nas narrativas? Quando o próprio Guimarães Rosa enuncia-se criticamente, quais são os parâmetros de avaliação e de entendimento sobre a prática autoral evocados?

2.1 Autoarquivamento de leituras da crítica

Eis um antigo – Machado de Assis – *Brás Cubas*
Eis um ontem – Mário de Andrade – *Belazarte*
Eis um hoje – João Guimarães Rosa – *Grande Sertão: Veredas*.⁶

Guimarães Rosa tinha o hábito de colecionar as críticas publicadas a respeito de seus livros. Na verdade, colecionava, antes mesmo de *Sagarana*, vários *instantâneos* da sua vida pública. Esse é o caso do primeiro álbum de recortes⁷, que guarda também documentos pessoais e cartas datadas desde 1928 e tem, na primeira página, um cartão ilustrado com a silhueta de Guimarães Rosa, feita em 1943. O recorte seguinte traz o artigo “A organização científica em Minas Gerais”, com tradução assinada por Guimarães Rosa (1928). Além disso, há uma carta sobre a publicação do conto “Makiné”, em *O Cruzeiro* (1930); nota fiscal da Faculdade de Medicina e de material médico, receituários em seu nome, e outros documentos relativos à medicina (1930); seguem-se recortes sobre o concurso para médico da Força Pública (1933); anúncio do concurso no

⁶ s/a. Correio do Livro. s/l., jun. 1967. IEB. JGR-R09,097. Caixa 094.

⁷ São quase dois mil recortes em seis volumes encadernados e 12 pastas organizadas por Guimarães Rosa. Os álbuns estão no arquivo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Itamaraty (“Quem quer ser cônsul”), as notas das provas, os nomes dos candidatos aprovados (1934); notícia do edital, correspondência e resultado do concurso da ABL (1937); publicação de dois poemas em periódico (1937); primeiras atividades no Itamaraty, anúncio de promoção (1936-1937), entre outros.

Outro álbum organizado por Guimarães Rosa que chama a atenção é o intitulado *Zoos*, que reúne textos sobre animais, do período de 1948 e 1951, quando era funcionário da Embaixada do Brasil em Paris⁸. A partir da leitura diária dos periódicos da época – *Le Figaro*, *The New York Herald Tribune* (edição europeia) e *The Times* – Guimarães Rosa recortou notícias sobre animais (em geral de *fait divers*), colou em um caderno e, quando este não foi mais suficiente, encomendou para a coleção uma encadernação com o título *Zoos* gravado em dourado na lombada. Nesse álbum, há um índice cronológico dos recortes e ainda a tradução de parte dos textos para o português, com indicações relativas à apresentação gráfica, o que sugere a possível publicação das traduções, ainda que não se possa afirmar ao certo a natureza do investimento autoral de tais narrativas.

Quanto aos álbuns de crítica, os recortes eram classificados e organizados cuidadosamente em volumes encadernados ou pastas. Neles, encontram-se abrigados textos de divulgação da editora, rodapés literários e até alguns artigos de periódicos acadêmicos. Guimarães Rosa guardava inclusive o testemunho de frases ou palavras relacionadas aos seus livros usadas por outros discursos, sobretudo o publicitário – há reportagens sobre moda (“A hora e a vez do *tailleur*” e “A hora e a vez da mini calça”), o anúncio de um prédio com o nome de *Sagarana* e uma peça de teatro intitulada *Viver é muito perigoso*⁹, entre outros.

Alguns dos recortes dos álbuns trazem anotações marginais de Guimarães Rosa e uma pequena parte foi, curiosamente, colada de cabeça para baixo. A inversão da posição do recorte era uma sinalização do escritor para os artigos que não lhe agradavam.

É notável a exibição de si pela autodocumentação dos recortes de crítica e a visita constante de leituras sobre si mesmo e, mais especificamente, do modo como

⁸ O álbum foi objeto de estudo de Vitor da Costa Borysow, em *Zoos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

⁹ IEB. JGR-R09,059, 062 e 082. Caixa 094.

sua imagem de autor era lida na ficção, o que formava uma complexa rede de signos construídos ou não por ele.

O recorte que abre o primeiro volume é o de Marques Rebelo¹⁰ (1939) e refere-se ao prêmio Humberto de Campos¹¹, de 1936, ou seja, Guimarães Rosa colecionou as críticas desde antes do início de sua carreira, com *Sagarana* (1946), até o ano de lançamento de *Tutaméia* (1967), última obra acompanhada por ele. No concurso de 1936, o escritor perdeu o primeiro lugar para Luís Jardim, e seus contos, assinados por Viator, foram posteriormente retrabalhados (alguns excluídos) e publicados com o título de *Sagarana*. Marques Rebelo foi o jurado que manteve o voto a favor da coletânea de Viator e, segundo testemunhou Graciliano Ramos, o jurado “gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes”¹² quando Luís Jardim ganhou.

Em seu artigo, Marques Rebelo afirma que Viator sugeria ser um autor de

qualidades excepcionais, não só de contista, como de escritor propriamente. Conhecedor forte da vida brasileira, segurança absoluta na exposição dos seus ambientes, diálogo muito bem feito, elevação de idéias, bom gosto. Causou-me singular impressão este livro, o mesmo acontecendo com o sr. Prudente de Moraes Neto.¹³

A certeza de Marques Rebelo quanto ao valor dos contos justifica o lugar de destaque que o colecionador concede a seu texto no álbum de recortes. Outros participantes do júri também publicaram (antes e depois do lançamento do livro) textos que descreviam a eleição de Jardim e o segundo lugar de Viator. A necessidade de justificar publicamente o prêmio e o lançamento em 1946 de *Sagarana* resultou na

¹⁰ O segundo recorte da primeira encadernação é o de Álvaro Lins, maior crítico da época, responsável pelo rápido reconhecimento do escritor e, graças a sua posição, desencadeador de uma série de artigos que buscaram confirmar ou negar o valor atribuído por ele a *Sagarana*. A relação dos textos desse conjunto pode ser consultada no site do IEB: <http://143.107.31.231/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=130947>.

¹¹ A partir da compilação de artigos, Sônia van Dijck Lima reconstituiu o debate em torno do prêmio Humberto de Campos, assim como a repercussão crítica de *Sagarana*. Ver, por exemplo, “Reconstituição da gênese de *Sagarana*”, disponível em <[http://www.filologia.Org.br/revista/artigo/4\(12\)36-44.html](http://www.filologia.Org.br/revista/artigo/4(12)36-44.html)>. Acesso em jan. 2010.

¹² Ramos, G. “Conversa de bastidores”. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 39.

¹³ Rebelo, M. Depoimento sobre Prêmio Humberto de Campos. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 4 mar. 1939. IEB. JGR-R01,001. Caixa 087.

sensação de que “o antigo ganhador saiu perdendo”¹⁴, porque os jurados que retomaram o assunto deram mais visibilidade ao segundo colocado.

O cuidado e a extensão dos álbuns de crítica são admiráveis. Para conseguir agrupar o material que era publicado no Brasil (com óbvia predominância dos periódicos do eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais) e no exterior, ele se valia de amigos, familiares, colegas do Itamaraty e contatos com editoras e periódicos.

Guimarães Rosa não escondia esse hábito. Ao contrário, encomendava o envio das notícias que saíam a seu respeito: “Tudo que aparecer por aí, sobre – artigos, notas, anúncios, notícias, etc. – vai ajuntando num envelope grande, depois mande. Estou aqui feito passopreto em ninho de tico-tico. Mande”¹⁵.

O procedimento tornou-se um chiste relatado em jornal, resultando em um recorte colado na abertura do segundo volume encadernado com críticas a *Sagarana*:

***Sagarana* em recortes**

O ministro Guimarães Rosa, chefe do gabinete do chanceler João Neves da Fontoura, estava ontem colando os recortes das críticas e comentários sobre seu livro *Sagarana*.

O secretário Afonso Palmeiro, pilheriando, perguntou se aquilo era o que se chamava de *crazybook*...

O secretário Aloísio Bittencourt explicou que se trata de *scrapbook*.

E o secretário Jorge Carvalho e Silva, olhando para o monte de recortes, acrescentou:

– Em casa tem mais!¹⁶

A descrição é anedótica e permite refletir sobre a circulação do nome Guimarães Rosa em conjunto com os artigos de crítica: a referência à função pública (“ministro”, “chefe do gabinete do chanceler”) ainda protagoniza seu percurso, e, sobrepondo papéis, é no âmbito do gabinete e da ajuda dos colegas do Itamaraty que Guimarães Rosa se observa pelos textos dos outros, colecionando visões sobre si mesmo, sobre suas narrativas, exibindo-se como escritor vigilante de sua recepção.

¹⁴ Lima, S. M. van D. O livro que saiu do cânone. *Revista da Anpoll*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, n. 13, p. 195-216, jul.-dez. 2002. Disponível em: <www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/535/545>. Acesso em jan. 2009.

¹⁵ Carta a Guilherme de Figueiredo, de 27 de mar. de 1965. Apud.: Martinez de Aguiar, M. V. Arquivos e historicização de uma tradução: a recepção de Guimarães Rosa na França dos anos 1960. *Manuscrita*. São Paulo, n. 20, 2011, p. 44. Disponível em: <<http://ojscurso.fflch.usp.br/index.php/manuscrita/article/view/586>>. Acesso em jan. 2013.

¹⁶ A nota não está assinada e se encontra no segundo volume que reúne os recortes sobre *Sagarana*, colada no verso da capa. IEB. JGR-R02. Caixa 088.

Nas cartas dos leitores, também arquivadas pelo escritor, há notícias da leitura dessas críticas. Os depoimentos no espaço epistolar registram a importância dos textos publicados em jornais na construção do horizonte de expectativa favorável¹⁷ aos livros. O debate em torno da obra resulta na curiosidade dos leitores quanto às características do livro e do autor. A quantidade de textos sugeria aos novos leitores a relevância do recém-chegado ao campo literário: “as notícias nos jornais do Rio de Janeiro e as críticas têm chegado aqui causando ansiedade”¹⁸ em relação à venda do livro; “conheci algumas críticas publicadas na imprensa e dei-me conta do sucesso alcançado por sua obra”¹⁹.

Guimarães Rosa mostrou-se metódico em documentar a sua recepção e o hábito permitiu que ele próprio ajudasse tradutores, editores e pesquisadores universitários. Plínio Doyle, por exemplo, contou que fez a organização da bibliografia do volume *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968) a partir do acesso “às pastas de recortes do arquivo pessoal de Guimarães Rosa” e de um material de Afrânio Coutinho, fornecido “pelo próprio Rosa, uma relação manuscrita, em forma de fichas, de mais de cem apreciações de sua obra em publicações periódicas estrangeiras”²⁰. Os tradutores e editores, por sua vez, recebiam recortes, cópias de trechos ou notícias de textos críticos a fim de ajudar no entendimento de questões e na divulgação dos livros. O autor, portanto, reconhecia-se nessas enunciações e expunha o contentamento com elas quando as ofertava a quem se interessasse por ele.

Antes do lançamento de seu primeiro livro, Guimarães Rosa escreve a seu tio, também escritor, Vicente Guimarães, pedindo o envio de uma lista de nomes de críticos literários mineiros com a justificativa de que isso ajudaria seu editor, “controlando de certo modo a publicidade, coisa importante, que não faltou sequer à bomba atômica”²¹. Quanto ao Rio de Janeiro, informa:

¹⁷ Abreu e Sousa, M. do R. *Meninos eu li! Cartas de leitores de Sagarana a Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011.

¹⁸ Carta de Vicente Guimarães, de 5 de maio de 1946. Apud. Abreu e Souza, M. do R. Ibidem, p. 93. In: IEB. JGR-CP Cx 4,7.

¹⁹ Carta de Francisco N. de Lima, de 5 de jul. de 1946. Apud. Abreu e Souza, M. do R. Ibidem, p. 93. In: IEB. JGR-CP Cx 4,29.

²⁰ *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 195. Doyle relata que recorreu também à listagem publicada na revista *Diálogo* (1957), à pesquisa em livros e em periódicos.

²¹ Carta a Vicente Guimarães, de 14 de janeiro de 1946. Guimarães, V. *Joãozinho, a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006, p. 129.

a turma daqui já está fichada; até agora, impedi, ferozmente, qualquer publicidade, para reservar todas as baterias à campanha de surpresa, depois do livro na rua. Barulhada prévia, seria contraproducente, cheirando a propaganda encomendada. Por isso recusei até entrevistas grandes, com fotografia.²²

Controlar a publicidade, sem deixar que ela ocorra antes da publicação para não parecer ter sido “encomendada”: a construção sugere que ele antecipava a polêmica acerca da sobreposição de papéis de diplomata e escritor. Trata-se de alguém que, antes mesmo de ver-se publicado, assume a postura de autor atento na divulgação de sua obra e, ao mesmo tempo, consciente da necessidade de afirmação da autonomia do livro em relação à sua trajetória enquanto homem público.

Nos álbuns de recortes, é possível observar a recepção desconfiada e, em alguns momentos, até mesmo negativa, o que não ocorre em termos parecidos nos lançamentos posteriores. Pouco recuperada hoje em dia pela crítica rosiana, a polêmica²³ foi construída em torno do fato de Guimarães Rosa ser funcionário do Ministério de Relações Exteriores, o que foi visto por alguns com suspeita no que diz respeito à recepção festiva de *Sagarana*.

Hélio Fernandes sintetiza os termos da desconfiança: “Por tudo isso, e por não possuir o estreante mineiro as qualidades de um grande escritor, é que ficamos em dúvida se o elogiado pelos críticos foi o senhor J. Guimarães Rosa autor de *Sagarana* ou o senhor J. Guimarães Rosa secretário do Ministro das Relações Exteriores”²⁴.

Henrique Pongetti, por sua vez, avaliou que era preciso cautela na valorização do estreante, sugerindo o tom do debate:

Não li ainda o livro porque ainda não escreveram sobre ele os vinte admiráveis espíritos que escreverão sobre ele nesses próximos sessenta dias, contagiados de um entusiasmo sem vacina, inevitável. Gosto de ler certos livros na segunda edição e de ver certos filmes na “reprise”.²⁵

Os “vinte admiráveis espíritos” conhecidos por Pongetti estavam na relação feita por Guimarães Rosa? A ironia sobre os espíritos admiráveis e sobre a possibilidade de uma segunda edição não esconde a justificativa de um tipo de leitor que só quer se

²² Ibidem, p. 195.

²³ Bonomo, D. Do surgimento de *Sagarana*. *Revista Opiniões*. São Paulo, n. 3, 2011; Lima, Sônia Van Djick. No tempo de *Sagarana*. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 12, 2006, p. 311-320. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_svd1.pdf>.

²⁴ Fernandes, H. *Sagarana*. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1946. In: IEB. JGR-R01,023.

²⁵ Pongetti, H. Cara ou coroa: Saúva nos loureiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 maio 1946. In: IEB. JGR-R02,010. Caixa 088.

posicionar depois que houver provas da permanência de uma obra²⁶; mas se pode ver também a crítica àqueles que apresentam um “inevitável” entusiasmo, ávidos pela novidade literária que movimenta as páginas dos jornais.

Escritores e críticos, mesmo que partindo de posições muito diferentes, reconhecem que a produção de valor da obra não se dá apenas por ela mesma, mas pelo campo de produção que constrói um universo de crença para valorizá-la e, conseqüentemente, no poder criador do artista que a fez²⁷. Cabe observar, então, quais posturas críticas fundamentavam uma apreciação para entender a produção de valor de uma assinatura.

No mesmo artigo, Henrique Pongetti explica o fenômeno de indistinção entre o escritor e o diplomata, avaliando que se trata de “dias de escarlatina intelectual”:

o andaço pró Guimarães Rosa (por escrito) está sendo acompanhado de um andaço contra Guimarães Rosa (falado). Murmuram-se perfídias. Que *Sagarana* perdera num concurso de contos de certa livraria para o livro do senhor Luiz Jardim, sem despertar em nenhum dos garimpeiros da comissão a desconfiança de se haver posto à margem uma legítima obra-prima. Que *Sagarana* foi promovida a obra-prima e o senhor Luiz Jardim a usurpador depois da nomeação do senhor Guimarães Rosa para um cargo de muita influência no Itamaraty. Que o Itamaraty vai nomear adidos culturais para as nossas principais embaixadas e que o ponto “gostou muito de *Sagarana*?” faz parte da prova escrita, independentemente da bagagem literária dos candidatos. Que entre os futuros adidos culturais já se podem contar o crítico literário que soltou o primeiro foguetão e os dois escritores que votaram em *Sagarana* para o primeiro lugar no concurso de contos. Mexericos, eu sei. Mexericos de porta de livraria nos dias de escarlatina intelectual. Nesses dias – nós bem o sabemos – ao plantio intensivo de loureiros corresponde uma criação mais ou menos clandestina de saúvas.²⁸

Os murmúrios tornam-se assunto n’*O Globo*, dando visibilidade ao debate “falado”, até então (maio 1956) pouco esclarecido publicamente. Uma carta de Fernando Sabino à amiga Clarice Lispector, em março de 1946, dimensiona as conversas de “porta de livraria”:

²⁶ O mesmo ocorre no comentário de Roberto Simões: “No ano de 1956, terminada a leitura de *Grande Sertão: Veredas* – já conhecíamos *Sagarana* e *Corpo de Baile* – escrevemos (Cf. *O Jornal*, de 4/11/1956 – Rio) uma nota crítica em que discordávamos frontalmente deste romance. Pareceu-nos estar convictos daquilo que assenhorávamos. A par disto, acompanhamos as apreciações críticas em face do escritor e, ponderamos, relemos a obra. Apenas no ano em curso vimos conhecer *Com o vaqueiro Mariano*, que nos deu a impressão de ser o preparo do romance anunciado e ofereceu-nos perspectivas novas para análise”. Simões, R. Notícia da visita realizada nas veredas do *Grande Sertão*. *Diálogo – Revista de Cultura*. Sociedade Nova Crítica. São Paulo, nov. 1957, p. 45.

²⁷ Bourdieu, P. *As regras da arte*. Op. cit., p. 261.

²⁸ Pongetti, H. Op. cit.

Outro dia saiu um livro que está fazendo furor, é o termo. Vocês até possivelmente já ouviram falar, pois é do Chefe de Gabinete do Itamaraty, o Guimarães Rosa. Chama-se *Sagarana*, livro de contos, muito bem escrito, misto de Monteiro Lobato, Ciro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade, entenda se possível. Todo mundo está deslumbrado, Álvaro Lins “descobriu-o” e “consagrou-o”. Gostei do que já li, é realmente uma perfeição de linguagem e expressões do interior de Minas, os diálogos principalmente muito bons, mas não é meu gênero e penso que você também não gostaria. [...] Acho que realmente estão exagerando no silêncio em torno do seu livro [*O lustre*], todo mundo quer sair do Brasil e os que vão mesmo sair só pensam em escrever sobre *Sagarana*, por entusiasmo mas também por misteriosas razões ministeriais ligeiramente antipáticas: são uns sagaranas.²⁹

Não se pode tomar como equivalentes a avaliação de Fernando Sabino e a de Pongetti, porque o julgamento e a hipótese aqui lançadas são comentários para uma amiga e não visam à polêmica no espaço público do jornal. Mas o fato é que, no diálogo íntimo com Clarice Lispector, o remetente partilha o seu julgamento e informa sobre a recepção geral de *Sagarana*, em sintonia com Pongetti em relação à crítica. É significativa a descrição da obra de Guimarães Rosa feita por Fernando Sabino: “misto de Monteiro Lobato, Ciro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade, entenda se possível” e, depois, “perfeição de linguagem e expressões do interior de Minas, os diálogos principalmente muito bons”³⁰.

Para apresentar o desconhecido Guimarães Rosa a Clarice Lispector, ele recorre às descrições que estão incluídas nos nomes citados. O que entra em jogo então é o caráter regionalista (Monteiro Lobato) e documental (Euclides da Cunha), uma escrita reflexiva (Ciro dos Anjos) e renovadora em relação à linguagem (Mário de Andrade), por exemplo. Dez anos depois, Sabino volta a se referir a Guimarães Rosa em carta a Clarice Lispector para dizer qual é a sua diferença em relação aos outros:

O melhor de tudo, porém é o livro de Guimarães Rosa, não o *Corpo de Baile*, que não li, mas o *Grande Sertão: Veredas*, que estou na metade e é obra de gênio, não deixo por menos. Adeus, literatura nordestina de cangaço, zélinos, gracilianos e bagaceiras: o homem é um monstro para escrever sobre jagunços no interior de Minas e com uma linguagem que nem Gil Vicente, nem ninguém.³¹

Outros nomes são retomados, mas agora em termos coletivos, para dar o parâmetro de leitura que atestaria o fim da “literatura nordestina”. O relato já não faz

²⁹ Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, de 6 de maio de 1946. In: *Cartas perto do coração – dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011, p. 16.

³⁰ Ibidem, p. 16.

³¹ Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, de 19 de jul. de 1956. Ibidem, p. 127.

referência ao “Guimarães Rosa diplomata”, mas apenas ao nome diretamente ligado aos livros, nome que se oporia ao de Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Em março de 1951, Raimundo Magalhães Júnior retoma o episódio:

O senhor João Neves da Fontoura pretende ampliar os quadros das nossas representações, já tão numerosas, com a criação de adidos culturais e de imprensa – um meio de conquistar apoio nas camadas intelectuais para o senhor Getúlio Vargas. Entre parêntesis, devo chamar a atenção do distinto público para este fato muito significativo: surgirão, em breve, de novo, dezenas de ensaios e artigos, críticas e epinícios a respeito do gênio literário do senhor Guimarães Rosa, autor de *Sagarana*.³²

O artigo, que não tinha como assunto principal a obra de Guimarães Rosa, também fora guardado pelo escritor. No ano seguinte, Nelson Werneck Sodré opina sobre essa relação da crítica com o livro, colocando em termos diversos e desconstruindo o tom de polêmica em torno do assunto. Para ele, o fato de o escritor ser um diplomata certamente motivou elogios até mesmo de quem não leu *Sagarana*, mas isso não nega o valor do livro, sendo apenas um modo de os leitores se aproveitarem de uma boa oportunidade para “infiltrar-se na máquina burocrática deste país essencialmente burocrático”³³.

É preciso, ao menos, apontar que a sobreposição de papéis de diplomata e escritor parece ter sido alvo de um tratamento paradoxal por parte de Guimarães Rosa. Em carta ao pai, em 1962, por ocasião do Congresso de Escritores Latino-Americanos e Alemães, em Berlim, o escritor se mostra contente por viajar na condição apenas de escritor: “É coisa muito simpática, por ser a primeira vez que faço uma viagem destas, convidado unicamente por ser escritor”³⁴. Ainda na década de 1960, porém, segundo depoimento de Otto Lara Resende, o escritor pedia que fosse chamado de Embaixador:

Tinha pavor de morrer. A notícia de sua posse na Academia foi dada por mim. Assim que marcou a data, pediu-me para dar uma nota no *Jornal do Brasil*, informando apenas, como boato, que JGR, “segundo consta”, iria afinal tomar posse de sua cadeira. Depois eu diria, como disse, no programa que na época fazia diariamente na TV Globo. Ele ouviu e telefonou-me para casa. Pediu-me que me referisse a ele como *Embaixador* e contasse uma história de sua neta, porque desejava que a neta o visse contar a tal história na TV para que ficasse

³² Magalhães Júnior, R. O caso Alexandre Konder. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1951. IEB. JGR-R02,165. Caixa 088.

³³ Sodré, N. W. *Sagarana*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 mar. 1952; 1 abr. 1952. IEB. JGR-R01,064 -65. Caixa 087.

³⁴ Carta ao pai, de 13 de set. de 1962. Rosa, V. G. Op. cit., p. 195.

feliz e soubesse que o avô era “muito importante”... O roteiro da notícia de sua posse acadêmica era longo e cheio de curvas.³⁵

Entre as “curvas” do roteiro, havia a “placa identificadora” de *Embaixador* que deveria permanecer, mesmo que o prestígio decorrente da posse na Academia Brasileira de Letras fosse em si o tema da nota.

Os trechos de críticos até aqui abordados são exemplos de enunciados dos primeiros períodos de constituição do nome de autor João Guimarães Rosa. Hoje seria difícil um articulista discutir o valor acerca de sua obra, relacionando-a às possíveis motivações extraliterárias de sua eleição³⁶.

Por isso é relevante retomar o momento em que se questionava a valorização de seu primeiro livro e a atenção dada pelo escritor a esses textos jornalísticos que, mesmo com a polêmica e sem abarcarem realmente o discurso crítico sobre o livro, são colecionados por Guimarães Rosa junto a tantos outros que o celebravam.

Muitos dos artigos não evidenciam as fronteiras entre imagens do escritor provenientes das narrativas ou de informações biográficas nas avaliações sobre os livros. Contudo, é importante salientar que o autor se vê na resposta do público. Para Candido, “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador”³⁷; não se trata apenas de espelho, mas de mediação que promove a construção de imagens:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. [...] Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos.³⁸

³⁵ No livro de Vilma Guimarães Rosa há apenas trechos do texto de Otto Lara Resende. Rosa, V. G. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 329.

³⁶ Boa parte de nossos escritores no século XX estiveram ligados a atividades políticas (como funcionários do Estado ou não), como lembra Miceli em relação aos modernistas: “Embora a história literária prefira denegar o comportamento político dos escritores modernistas, ou então, no máximo, dispor-se a tratar cada episódio como se fosse um incidente isolado e datado, eventualmente até mesmo uma conjuntura na trajetória de, entre outros, Mário e Oswald, para mencionar apenas aqueles poucos merecedores de uma reverência estritamente estética, é forçoso admitir que a maioria dos escritores modernistas, em quase todas as etapas de sua carreira intelectual, esteve diretamente envolvida em atividades políticas relevantes, de profundo impacto sobre suas vidas e de funda repercussão sobre os grupos concorrentes nos confrontos culturais e políticos do tempo”. Miceli, S. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. *Tempo Social*. São Paulo, v. 16, n. 1 (2004), p. 173. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>>, acesso em jul. 2011.

³⁷ Candido, A. “A literatura e a vida social”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 43-44.

³⁸ Candido, A. “O escritor e o público”. Idem, p. 88.

O público é o fator de ligação entre o produtor e a sua própria obra, e permite que este se veja como criador segundo essas falas. Os textos que mostraram a polêmica em torno de *Sagarana* não se referiam necessariamente à imagem do escritor (bastava indicar a sobreposição de atividades de autor e diplomata), mas outros tantos descrevem a sua presença nas narrativas.

2.1.1 Imagens do escritor nas páginas de seus álbuns

Diversos críticos, nos álbuns organizados por Guimarães Rosa, comentam a autorrepresentação do escritor, ainda que não utilizem o termo ou realmente focalizem a questão, sendo recorrentes comentários sobre a figuração do “escritor-pesquisador”. Ao lado da exposição de uma imagem daquele que observava seus críticos, divulgou-se também (nos livros de Guimarães Rosa, nas publicações acadêmicas e naquelas destinadas ao público geral) outros hábitos como o de estudioso de línguas, viajante que estuda e registra a paisagem, escritor que reescreve constantemente seus textos. A crítica, muitas vezes, insinua a autorrepresentação de Guimarães Rosa em seus livros e recorre a ela para reforçar seus argumentos.

A divulgação de uma imagem autoral nas narrativas associada à prática de pesquisa ocorre sobretudo depois que o autor concede entrevistas para jornais e a revista *O Cruzeiro* (junho de 1952) noticia fotos suas vestido de vaqueiro acompanhando uma boiada pelo interior de Minas Gerais, juntamente com uma reportagem sobre seu hábito de anotação constante. Além disso, ao longo de sua carreira, houve depoimentos de pessoas que presenciaram aspectos de seu processo de criação, tanto outros escritores ou jornalistas e críticos, quanto sertanejos que conheceram o escritor. É de se supor que Bernardo Gerson recorreu a informações acerca de sua produção divulgadas a partir de 1952 quando afirma, quanto a *Grande Sertão: Veredas*, que tinha “certeza de que não raro o autor se socorreu aqui do *carnet* de notas, do qual nunca se separa”³⁹. Mas não foi o caso de tantos outros textos.

Antes da divulgação das fotos de Guimarães Rosa como vaqueiro, Augusto Frederico Schmidt informou: “encontrei traços de Rosa em muitos lugares por onde

³⁹ Gerson, B. Regionalismo e universalismo em Guimarães Rosa. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 6 maio 1956. IEB. JGR-R03,37. Caixa 089.

andei, principalmente pela Itália. ‘– Quem passou por esta cidade foi Guimarães Rosa, discreto, secreto, deslizando, e sempre a tomar notas’ [...]”⁴⁰. Afirma ainda que há uma distinção entre o homem com quem se convive e o outro que não se exhibe:

Com o seu ar enganadoramente cordial e aberto, pois é um ser que na verdade se esconde e prefere observar, compreender, a exibir-se ou representar, Guimarães Rosa é um anotador, um homem que se documenta, que constrói a sua literatura solidamente, com a consciência de que não basta brilhar, ou escrever belo, mas que é preciso saber exatamente o que se quer dizer, e tratar o assunto com todos os elementos da verdade e não apenas com o colorido mudável, provisório e variável.⁴¹

Ressalto o diagnóstico que explicaria a singularidade do escritor: o Guimarães Rosa que se mostra, o faz enganosamente, e é cordial e aberto, exhibe-se e representa; o outro, o verdadeiro, esconder-se-ia para observar; no entanto, ao seguir tal lógica, pode-se acreditar que quando ele se mostrava “anotador” (e, meses depois, ele vai posar para as câmeras de *O Cruzeiro*⁴²), não revelaria uma identidade “de verdade”, uma vez que seria apenas mais um modo de “exibir-se ou representar”, o que enfraqueceria a oposição construída por Schmidt.

O procedimento de notação constante anterior ao fazer literário é informado pela crítica, permitindo que o leitor tenha acesso a um aspecto do processo de criação, que geralmente fica oculto na leitura. Esse hábito é retomado como marca de distinção entre ele, que trataria “o assunto com todos os elementos da verdade”, e outros escritores, que se serviriam apenas do “colorido mudável, provisório e variável”.

A pesquisa de campo foi muito valorizada pela crítica da época e até mesmo posteriormente. Porém, o estudo dos manuscritos e da biblioteca do escritor no IEB indica que as pesquisas bibliográficas (literárias, filosóficas, científicas, entre outras) foram também intensas⁴³. Menos recorrente nos periódicos da época foi o reconhecimento do escritor como leitor de dicionários, abordagem do poeta José

⁴⁰ Schmidt, A. F. “A saga de Rosa”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1952. IEB. JGR-R01,063. Caixa 087.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Uma das cadernetas produzidas na viagem de 1952 ao sertão, o diário datilografado *A Boiada* e a reportagem de *O Cruzeiro* foram reproduzidos no volume *A Boiada*, que acompanha a edição especial de *Grande Sertão: Veredas*. Cf. Rosa, J. G. *A Boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

⁴³ As pesquisadoras Mary Lou Daniel e Nilce Sant’anna Martins mostraram que apenas uma parcela do trabalho de linguagem do escritor refere-se ao uso de palavras próprias do ambiente sertanejo ou que são neologismo. Cf. Daniel, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968; Martins, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

Guilherme de Araújo Jorge, que identificou em *Sagarana* um “autor indo ao dicionário, polindo, repolindo, botando sinônimo, ajustando [...] dando a luz a peças de uma inigualável frescura e espontaneidade, após dolorosas gestações”⁴⁴.

Sem conhecer a identidade por trás do pseudônimo Viator, Graciliano Ramos defende-se das acusações de injustiça proferidas por Marques Rebelo sobre o referido concurso Humberto de Campos. No texto “Um livro inédito”, de agosto de 1939, ele justifica seu voto no prêmio que elegeu Luís Jardim:

Jardim embolsou o prêmio, figurou nas vitrinas, recebeu da crítica umas amabilidades. E Viator não se manifestou, até hoje permanece em rigoroso incógnito: ignoramos se é moço ou velho, em que se ocupa, a que raça pertence. Apenas imaginamos que **é médico e reside no interior, em Minas ou perto de Minas**.⁴⁵ (grifos meus)

O argumento para não ter votado em Viator é o mesmo que dará em 1946: havia discrepância entre os textos, uns estavam bem resolvidos, outros não. Graciliano Ramos faz uma distinção importante e antecipa a interpretação relativa ao tom universalista de uma dada realidade observada:

Vivem por aí a falar demais em literatura do Nordeste, literatura do Centro, literatura do Sul, num jogo de empurra cheio de picuinhas tolas. **As histórias a que me refiro são do Brasil inteiro: por isso não podemos saber onde vive o autor, um sujeito que sabe o que diz e observou tudo muito direito.** É preciso que o livro de Viator seja publicado. O meu desejo é que figurem no volume todos os contos, os bons e os maus. A publicação dos segundos justificava a opinião de três membros do júri que funcionou no concurso Humberto de Campos.⁴⁶ (grifos meus)

O título do artigo justifica-se no último parágrafo, já que o conjunto “Contos” estaria pronto, seria “Um livro inédito”, apesar (e em razão) dos contos sem boa solução. A confiança em seu voto é tão grande que Graciliano Ramos acredita que outros leitores concordarão com ele.

⁴⁴ Araújo Jorge, J. G. de. *Sagarana*, uma estréia definitiva. *Resistência*. São Paulo, 11 maio 1946. IEB. JGR-R01,013. Caixa 087.

⁴⁵ Ramos, G. “Um livro inédito”. In: _____. *Linhas tortas*: obra póstuma. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 148-149.

⁴⁶ Ibidem, p. 149. Em agosto de 1939, o assunto volta nas crônicas de Graciliano Ramos. Em “Prêmios”, o escritor discorre sobre os concursos literários e o baixo valor dos prêmios, o que mostraria a impossibilidade de viver apenas de literatura na época. Em um dos comentários surge novamente a identificação de uma imagem autoral de Guimarães Rosa: “é possível que nestes últimos tempos a qualidade da mercadoria tenha melhorado. Entre sessenta volumes remetidos à comissão do *Humberto de Campos* havia seis ou oito bem legíveis e dois bons. Infelizmente a livraria só dava um prêmio. Ou felizmente. Se desse dois, talvez o autor do livro que foi preterido estivesse hoje ligando pouca importância às suas ocupações de *médico ou de agricultor* e tomasse o caminho errado” (grifos meus). Ramos, G. “Prêmios”. Ibidem, p. 194.

A identificação da imagem autoral de “médico” residente “no interior, em Minas ou perto de Minas”, feita apenas a partir das narrativas, será reafirmada por leituras posteriores. Ao mesmo tempo, o autor-leitor Graciliano Ramos reconhece algo de peculiar nos textos de Viator: são narrativas de alguém que observou e tem conhecimento sobre o tema abordado, porque haveria em seu processo de criação um momento, anterior, de observação de uma dada realidade; tal referência geográfica não poderia, entretanto, ser localizada, sendo um dos aspectos que resultará na nomeação da prosa como “universal” pela crítica posterior.

Em 1946, quando *Sagarana* é publicado e divulga-se que Guimarães Rosa era o Viator tão elogiado, Graciliano Ramos reafirma sua correta intuição a respeito da identidade do autor. Para ele, tratava-se “certamente de um médico mineiro e lembrava a origem: montanhoso, subia muito e descia – e os pontos elevados eram magníficos, e os vales me desapontavam”⁴⁷. Um pouco adiante, explica o motivo do voto em *Maria Perigosa*, de Luís Jardim, em 1938: “enjoei um doutor impossível, feito cavador de enxada, o namoro de um engenheiro com uma professorinha e passagens que me sugeriam propaganda de soro antiofídico”⁴⁸.

Ou seja, Graciliano Ramos não gostou justamente da *presença exagerada* do discurso médico e letrado. A crítica direcionava-se, então, ao modo de incorporação de uma dada vivência que resultava em uma imagem autoral artificialmente integrada às narrativas.

Na leitura dos recortes colecionados por Guimarães Rosa, depreende-se que, na época do lançamento do primeiro livro, a crítica estava mais propícia a formular a relação direta entre o livro e o seu produtor, elegendo imagens autorais no interior das narrativas para consagrá-las ou criticá-las. O exame não precisa ser extenso, pois não busco aqui uma ampla análise da recepção e sim do modo como a primeira crítica se relaciona com a imagem do autor que identifica na obra.

Agripino Grieco observa em *Sagarana* um escritor fiel às suas origens sertanejas e que não se deixa influenciar pela vida diplomática: “transluz na *Sagarana* do sr. Guimarães Rosa, a emoção sincera diante do assunto, não alterada pelas corridas

⁴⁷ Ramos, G. “Conversa de bastidores”. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 39.

⁴⁸ Ibidem, p. 39.

diplomáticas do autor”⁴⁹. José Lins do Rego, ao contrário, avalia tratar-se de alguém que às vezes falha em relação às suas origens: “este *Sagarana*, livro cheio de páginas inúteis justamente quando o autor trai as ‘suas origens’, é livro definitivamente ligado à literatura brasileira”⁵⁰.

A identificação mais incisiva é a de Helio Fernandes. O articulista aponta um Guimarães Rosa que não reconhece os verdadeiros dramas humanos e que abandona sua vivência de diplomata quando não escolhe enfatizar a Segunda Guerra Mundial, presenciada por ele na Alemanha. Para o crítico, é estranho e sintomático que, “tendo o sr. Guimarães Rosa vivido na Europa em um dos momentos mais angustiosos para a história do mundo, e tendo presenciado os mais pavorosos dramas humanos, nos venha contar agora ‘casos’ acontecidos em Minas e anedotas mais ou menos vazias”⁵¹.

Augusto Frederico Schmidt, em 1952, faz avaliações sobre a literatura rosiana que incluem a experiência de diplomata e sertanejo do escritor:

Sei que Rosa está tramando alguma coisa, que trabalha em silêncio, que de repente nos surgirá com um romance talvez, em que suas experiências de viajante ou simplesmente de homem que viveu aplicadamente a sua juventude, tomem uma forma bem sofrida e por isso rica e severa.⁵²

Em 1956, *Corpo de Baile*, publicado em janeiro, é obscurecido em função de *Grande Sertão: Veredas*, de maio do mesmo ano. Todavia, *Sagarana* continua a ser a referência para as publicações, reiterando-se as imagens do autor construídas por ocasião de seu lançamento e reafirmando-se agora o fato de que Guimarães Rosa viajou para o sertão a fim de coletar dados para suas narrativas.

A decisão de publicar dois livros em tão pouco tempo (além da reedição de *Sagarana*) passa a ser comentada nos periódicos, sublinhando-se a postura autoral corajosa, que não se submete às conveniências editoriais. A atenção dispensada por Guimarães Rosa à apresentação formal nos dois livros passa a ser pauta nesses artigos, seja para enaltecê-lo, seja para censurá-lo.

⁴⁹ Grieco, A. *Sagarana*. *O jornal*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1946. In: IEB. JGR-R01,003. Caixa 087.

⁵⁰ Rego, J. L. *Sagarana*. [sem identificação de periódico], coluna Homens, coisas e letras, s/d. In: IEB. JGR-R01,005. Caixa 087.

⁵¹ Fernandes, H. Op. cit.

⁵² Schmidt, A. F. A saga de Rosa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1952. IEB. JGR-R01,063. Caixa 087.

Veja-se, por exemplo, a opinião de Adonias Filho, no artigo “*Corpo de Baile: um equívoco literário*”⁵³, no qual condena a crítica que continuou elogiando a linguagem de *Sagarana* que, em *Corpo de Baile*, seria responsável por deixar de lado a trama para isolar as novelas em um “fatigante divertimento verbal”⁵⁴. Adonias Filho pergunta então se Guimarães Rosa seria um ficcionista ou um escritor. A incomum oposição quanto à identidade do produtor do livro é uma estratégia retórica, um pouco atrapalhada, de desestabilização da assinatura do escritor. Em outros termos, parece que ele está opondo alguém que tem habilidades para escrever (aliando-se às críticas que acusavam Guimarães Rosa de se perder em suas inovações estilísticas), para criar enredos ficcionais, a alguém com um projeto literário, realmente um autor.

Da recepção das obras, interessa-me sobretudo a disputa quanto aos critérios de avaliação de uma postura autoral depreendida da ficção. Para alguns críticos, a obra de Guimarães Rosa seria a cópia dos virtuosismos linguísticos de escritores estrangeiros (como Joyce) e, para outros, o produto original que se equipara a escritores (novamente, como Joyce) pela associação temático-linguística, valorizando-se a repetição do modelo estrangeiro ou da identidade nacional ao criar ou reproduzir uma linguagem sertaneja⁵⁵.

Uma forma positiva de se referir às dificuldades estilísticas era afirmar que o autor era corajoso ao propor dificuldades ao público, negando-se a facilitar a leitura, conforme apontou Paulo Rónai: “Insensível às conveniências editoriais, o escritor pouco se preocupa em ir ao encontro dos hábitos do público”⁵⁶. Acentua-se uma característica que passa a ser ponto de partida da observação da imagem do autor nas narrativas:

O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano. Tal praxe não somente não conduz à limitação do registro das notações, mas, por um milagre de arte, confere-lhe amplitude raramente atingida em qualquer literatura.⁵⁷

⁵³ Filho, A. *Corpo de Baile: um equívoco literário*. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, n. 84, jun. 1956. IEB. JGR-R03,56. Caixa 089.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ana Cristina Coutinho Viegas explora um pouco mais detidamente a construção da valorização de Guimarães Rosa a partir da comparação com a literatura estrangeira. Cf. “Primeiras Veredas no Grande Sertão: a Crítica dos anos 50”. In: *3º Congresso Abralic*, 1995, Niterói. Limites. São Paulo: Edusp, 1992. v. 1. p. 59-64.

⁵⁶ Rónai, P. Segredos de Guimarães Rosa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1956. IEB. JGR-R3,54. Caixa 089.

⁵⁷ *Ibidem*.

A imagem de escritor que se documenta, que faz pesquisas e viagens, é recuperada e ganha relevo ao ser associada a uma forma de aproveitamento peculiar. O autor, homem culto, consegue se associar aos personagens de tal forma que não são perceptíveis as mudanças de plano, o que seria um “milagre de arte”.

A ideia de mistério que está por trás desse tipo de “milagre de arte” passa a ser recorrente na crítica rosiana. Nos recortes acerca da publicação de *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967) divulga-se a imagem de um escritor misterioso que propõe ao público enigmas e pistas sobre o sentido de seu projeto literário. Isso se deu com a divulgação de duas informações: a existência de quatro prefácios no livro e a de que é um mistério o fato de que, depois das *Primeiras Estórias*, tenha publicado *Terceiras Estórias*, sem antes ter revelado as *Segundas*. As duas informações são retomadas, por exemplo, por jornalistas, editores e críticos literários, entre outros, para basear a percepção da autorrepresentação de Guimarães Rosa. Entre a publicação das duas obras, Guimarães Rosa afirma em entrevista de 1963: “Vivo para uma coisa maior, um vir-a-ser de uma natureza diferente. A arte permite isso. Permite essa transformação. Por mim os livros não deviam nem trazer nome do autor. O autor devia ser um mistério”⁵⁸. Não só a vida é misteriosa, mas o autor deveria ser mantido nessa aura de mistério.

Sob a égide do mistério e da exposição de seu processo de criação, a crítica empreende a leitura dos prefácios como uma caça ao tesouro, buscando-se uma escrita autointerpretativa em *Tutaméia*. No entanto, o mapa da caça ao tesouro é complexo e os quatro textos também são ficções. Abordagem do autor sobre as narrativas e ficção ao mesmo tempo, quem enuncia nos prefácios é o João Guimarães Rosa que assina a capa e igualmente o autor criado por ele para representá-lo. Na época do lançamento das *Terceiras Estórias*, divulgou-se a ideia de que haveria um sentido didático da obra nos quatro prefácios, os quais seriam testamentos estéticos de Guimarães Rosa, em um evidente *efeito de última obra* acentuado pela autorrepresentação do escritor.

A publicidade, enquanto discurso que acompanha ou antecede a leitura de obras, foi importante para a definição do ar de mistério e enigma que a crítica passa a acentuar. Em um anúncio publicitário, redigido por Guimarães Rosa, sobre *Grande Sertão: Veredas*, o escritor elogiou o próprio livro, resumiu seus episódios, seguindo o mesmo

⁵⁸ Entrevista a Pedro Bloch. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 580, 15 jun. 1963.

procedimento de síntese poética de orelhas de *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias*, e pediu aos leitores a manutenção do segredo do final do livro (Anexo 1).

Outro aspecto que repercute nos recortes de jornais coletados por Guimarães Rosa é o de que haveria um “virtuosismo”, um “requinte formal”, ou seja, de que se trata de um autor-artesão. Para Nogueira Moutinho, “Guimarães Rosa permite-se agora unicamente a construção de vazios edifícios vocabulares, cada vez mais ininteligíveis ao leitor comum”⁵⁹. Rompe-se, então, com a imagem do escritor pesquisador, observador da realidade sertaneja, para afirmar a postura de autor preocupado com a experimentação e a construção estilística desconectadas do real e direcionadas apenas aos “iniciados”.

A avaliação, aparentemente negativa em razão do afastamento de sua prosa da representação de aspectos do momento histórico-social, contribuiu para a mitologização do autor, pois, para outros críticos, as dificuldades linguísticas impostas por Guimarães Rosa são um modo de expressão original e de distinção autoral. De acordo com Bourdieu, que observou o aspecto simbólico em torno da produção estética,

afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto” antes do sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, dando ênfase ao aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção artística.⁶⁰

Na autonomização do campo literário, “o verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte”⁶¹.

Cabe ressaltar que esses textos críticos agem no meio literário, alguns foram publicados novamente e outros receberam respostas de críticos e do próprio autor. Quais são as consequências para a escrita literária quando ocorre, como é o caso de Guimarães Rosa, o confronto constante do autor com inúmeros comentários e avaliações sobre si em seus álbuns de recortes de jornais e revistas? Será que ele respondeu à dura crítica de Hélio Fernandes ao escrever posteriormente sobre a Segunda Guerra Mundial?

⁵⁹ Moutinho, N. *Tutaméia* – II. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 set. 1967. JGR-R12,03,093. Caixa 098.

⁶⁰ Bourdieu, P. *A economia das trocas simbólicas*. Op. cit., p. 110-111.

⁶¹ *Ibidem*, p. 111.

Nesse conjunto heterogêneo de textos e formas de circulação, constroem-se significativas representações de Guimarães Rosa. Para os críticos, ele seria um autor que escolheu a temática do sertão porque também era um sertanejo; ou, ao contrário, alguém que escolheu o ambiente sertanejo para justificar seus “vazios edifícios vocabulares”; alguns entendem que ele deixou no texto marcas de sua experiência na medicina, no sertão e na diplomacia; outros afirmam que ele seria um autor metafísico ou um representante de nossa literatura no que se refere à exposição da realidade brasileira e de seus problemas sociais⁶²; outros entendem que é um autor tomado por inspiração ou que, ao contrário, sua obra resulta de virtuosismo.

Guimarães Rosa nutria as diversas interpretações de sua presença no interior das narrativas, na apresentação do livro e na intervenção que efetuava no meio literário. Ao observar a crítica da época, o autor indica que estava atento à maneira pela qual seu nome autoral se constituía. As críticas negativas não eram excluídas do conjunto e, ao contrário, foram tomadas como marca de consagração. É o que se observa em carta do escritor a seu pai, ao discorrer sobre a esperança de que *Grande Sertão: Veredas* tivesse o mesmo sucesso dos livros anteriores:

Vamos ver se tem a sorte e obtém o mesmo sucesso dos outros, que, graças a Deus, estão retumbando e brilhando, provocando uma barulhada tremenda, aqui no Rio, em São Paulo, em Pernambuco, quase que por toda a parte. Inclusive, irritando os ressentidos e invejosos – o que constitui o melhor sinal e a melhor garantia de uma obra.⁶³

Os álbuns acolheram críticas publicadas em todo o Brasil e todo tipo de texto que se referia a Guimarães Rosa, cabendo a notícia de divulgação da editora; textos curtos com notícias de lançamentos; listas dos livros mais lidos que informam a colocação das obras rosianas; anúncios publicitários que usam palavras ou títulos rosianos; artigos de crítica literária e de crítica acadêmica que tratam das narrativas de Guimarães Rosa como assunto principal ou elemento de comparação para a análise de outros livros de ficção. Documentam-se as interpretações, as expectativas de leituras atendidas ou projetadas, as imagens autorais.

⁶² Veja-se a síntese de Alaor Barbosa: “*Grande Sertão: Veredas* é um documento – o grande documento, o documento definitivo – da realidade brasileira: da realidade da vida brasileira. Realidade que, por força do isolamento em que se formou e existia, pode ser considerada ‘nativa’, genuína, a única autêntica. A realidade do Brasil do litoral era e é uma realidade falsa, postiça. A do sertão é a verdadeira”. Barbosa, A. *epopéia brasileira ou: para ler Guimarães Rosa*. Goiânia: Imery, 1981, p. 19.

⁶³ Carta ao pai, de 5 de jul. de 1956. In: Rosa, V. G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Op. cit., p.181.

Tais coletâneas de crítica assemelham-se a álbuns fotográficos: Guimarães Rosa vê imagens de si comentadas e criadas pelos leitores especializados (crítica de rodapé ou acadêmica), por colegas escritores e por jornalistas. Mas não se trata apenas da autodocumentação no sentido de retrato estático, na medida em que, semelhante a um jogo de espelhos, o escritor se vê refletido, distorcido, com características de si reduzidas ou ampliadas.

2.2 A função da crítica para Guimarães Rosa

Em período que cumpria obrigações diplomáticas na França, logo depois do lançamento de *Sagarana*, Guimarães Rosa escreve a Antônio Azeredo da Silveira, amigo e colega do Itamaraty, revelando que apreciava o período longe do burburinho acerca de seu livro:

Como você sabe, eu não gosto de ver as coisas muito de perto, por isso acho maravilhoso este parêntese em que me encontro, ignorando o que se terá dito ou escrito, pró ou contra o livro. Assim, quando eu voltar, renascerei na matéria literária e maior será a sensação, depurada, além do mais, do imediatismo, da 'pintura fresca' da realidade quotidiana [...].⁶⁴

O clima de polêmica em torno de *Sagarana* explicaria o desejo de manter-se longe para fazer uma análise mais distanciada de sua recepção. Os álbuns permitiriam fugir do imediatismo, depurando as opiniões dos textos produzidos sobre o escritor e possibilitando a revisitação às diferentes recepções e, logo, às diversas formas que aqueles leitores encontraram para se relacionar com a instância autoral.

Outra coleção de “retratos” do escritor é formada pelas cartas trocadas por Guimarães Rosa com leitores em geral, familiares e amigos, outros escritores e tradutores. Destaco uma carta de Guimarães Rosa a seu tio Vicente Guimarães, que resultou, no início da carreira, em um dos poucos momentos de nomeação do tipo de literatura nacional que o escritor gostava ou que desprezava. A carta respondia às críticas feitas pelo tio à crônica “História de Fadas”, publicada no *Correio da Manhã* (abril de 1947). Diante das acusações de que se tratava de um texto difícil, Guimarães Rosa escreve uma carta-manifesto que funciona, simultaneamente, como uma página de crítica.

⁶⁴ Carta a Antônio F. Azeredo da Silveira, de 25 de set. de 1946. Rosa, V. G. Op. cit., p. 320.

A falta de tempo, lugar-comum em muitas de suas cartas, é o motivo alegado pelo escritor para que não escrevesse longamente sobre o assunto, o que não acontece, já que se trata de uma extensa carta. Com mais tempo, poderia fazer “um gráfico, um mapa, um planisfério e um organograma da literatura brasileira”, elementos que remeteriam, ironicamente, suas opiniões para o plano técnico e indicariam o aparelhamento crítico necessário para responder e comprovar suas opiniões.

Segundo Guimarães Rosa, o julgamento negativo de Vicente resultou do fato de que ele “leu muito rápida e superficialmente” a sua “crônica-fantasia. Ora, as ‘Histórias de Fadas’ [...] foram escritas para serem relidas, treslidas e... meditadas. Talvez pareça pretensão vaidosa de autor, mas outras pessoas já descobriram isto e vieram, espontaneamente, reavivar a minha convicção [...]”⁶⁵. A releitura é uma operação tematizada em suas futuras obras, e motivo central de *Tutaméia – Terceiras Estórias* (aspecto presente, por exemplo, nas epígrafes de Schopenhauer, na reordenação e na renomeação de contos/prefácios), o que mostra a importância de manifesto poético da carta.

Entre os que confirmaram o valor de seu projeto estético, o escritor elege os bons críticos e comenta o que deveria ser um programa para a literatura:

(Curioso: o Prof. Jaime Cortesão, e outra pessoa não erudita nem altamente intelectualizada, vieram ambos ao Itamaraty, para felicitar-me especialmente, por esse trecho.) Também não posso concordar com a sua referência à “construção literária”. Toda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já estamos nos tempos novos, já estávamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhão da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau gosto. Se você ler o que têm escrito os nossos melhores críticos (Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Almeida Sales, etc.) nos últimos 5 anos, poderá sentir a “virada”, a mudança de direção na literatura de melhor classe. Nisso, aliás, como em tudo o mais, o que passa aqui é mero reflexo do que vai pelos países cultos. A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da “matéria-prima” que a inspiração fornece, artesanato!⁶⁶

A opinião negativa de Vicente se explicaria por ele não acompanhar a bossa da literatura e da crítica. Na breve enumeração, há dois modelos de avaliação indicativos de uma transição no campo literário, que estava entre uma crítica mais pessoal e uma profissionalização do crítico literário, diferença formulada, por vezes, entre o que se

⁶⁵ Carta a Vicente Guimarães, de 11 de maio de 1946. Guimarães, V. *Joãozito, a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006, p. 133.

⁶⁶ Ibidem, p. 133-134.

chamou de *crítico de literatura* e *crítico literário*⁶⁷. A crítica feita por Álvaro Lins estava cedendo espaço para a empreitada analítica do grupo organizador da revista *Clima*, de Antonio Candido, Almeida Sales, do colaborador ocasional Lauro Escorel, entre outros. A mudança identificada por Guimarães Rosa em relação à literatura é divulgada pelo grupo na revista *Clima*, entre 1941 e 1944, que contou, em seu primeiro número, com um texto de Mário de Andrade sobre o novo momento intelectual do Brasil⁶⁸.

Na carta, Guimarães Rosa cita trechos de Graciliano Ramos, Geraldo Silos, Aurélio Buarque de Holanda, Braga Montenegro, Raquel de Queirós, Augusto Frederico Schmidt e dos já referidos Antonio Candido e Lauro Escorel.

O escritor nomeia quem são os que produzem a partir da ideia de facilidade, mas estes são omitidos por Vicente Guimarães, que os censura na versão publicada da carta “por dever de ética”. O único nome exibido na publicação é Coelho Neto, representante de um estilo particular a ser negado:

Agora, porém, a hora é de combate, de ofensiva. Tudo está mudando, seio Vicente. Não retornaremos ao verbalismo inflacionado e oco de Coelho Neto, não repetiremos o coelhonetismo. Mas, por outro lado, vamos “lavar as estrebarias de Augias”. Não se trata de um movimento intencional, artificialmente concebido. É apenas a voz dos tempos. Você acha que é por coincidência pura e simples, ocasional, que estão surgindo por toda parte, autores novos, falando em outro tom, e que os velhos, os melhores deles, começam a querer mudar de trote e acertar o passo? “Arte é artifício!”, brada Graciliano Ramos.⁶⁹

O “combate”, a “ofensiva” dos que quisessem se distinguir do “coelhonetismo” é comparável ao quinto trabalho de Hércules (lavar as estrebarias de Augias em apenas um dia). Guimarães Rosa parece acreditar que, nos novos tempos, ou não se percebe a mudança e se continua a valorizar a leitura fácil, ou muda-se de rumo.

Graciliano Ramos, por sua vez, esteve implicado em um debate iniciado por Mário de Andrade acerca da necessidade de aprimoramento técnico, que ganha ares de

⁶⁷ Candido, A. “O ato crítico”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

⁶⁸ O texto de Mário de Andrade merece um estudo à parte, mas sublinho a avaliação do escritor quanto à necessidade de o intelectual demonstrar consciência técnica profissional e consciência de sua condição, além de “seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o Estado”. Andrade, M. de. “Elegia de abril”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: INL, 1972, p. 186.

⁶⁹ Carta a Vicente Guimarães, de 11 de maio de 1946. Guimarães, V. Op. cit., p. 134.

polêmica⁷⁰. Aliás, o autor de *Macunaíma* refere-se a ela no texto de abertura da revista *Clima*, em 1941:

Foi bem fatigante a experiência que tive, fazendo da técnica o meu cavalo de batalha nas críticas literárias do *Diário de Notícias*. [...] Muito poucos perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo, agora combatia pela aquisição de uma consciência técnica no artista, ou simplesmente de uma consciência profissional, num período de liberalismo artístico, que nada mais está se tornando que cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos.⁷¹

A avaliação que Guimarães Rosa faz na carta de Vicente Guimarães é parecida, mas não retoma o nome de Mário, que foi, entre os escritores, o primeiro a expor um posicionamento, e sim o de Graciliano Ramos, que, em tom conciliatório, quer manter as conquistas do realismo regionalista nordestino e a busca de uma técnica apurada. No apagamento do nome de Mário de Andrade, o escritor tomou para si a postura conciliatória de Graciliano Ramos, afastando a autoimagem de esteta (ainda que construída injustamente para Mário de Andrade).

Na carta a Vicente Guimarães, o escritor continua o debate em tom pessimista: “a nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão”; isso porque, segundo ele, haveria falta de imaginação que resultou em imitação e, ao mesmo tempo, falta de estudo e construção literária: “Somos do alongamento, do nariz-de-cera, do aproveitamento, em décima ou vigésima mão, de reminiscências literárias, da literatice, enfim. Ou do folclore puro: coisas toscas, não lapidadas, que só deveriam aparecer ENTRE ASPAS”⁷².

⁷⁰ O debate inicia-se com artigo de Mário de Andrade (“A palavra em falso”) acerca do livro de contos de Joel Silveira, *Onda raivosa*, no qual o escritor aponta as consequências do uso indevido de palavras; em resposta, um artigo sem assinatura, mas em periódico em que Jorge Amado assina como redator chefe (em “O tempo que vai”, na revista *Dom Casmurro*, de 12 ago. 1939) acusa Mário de Andrade de esteticismo; Mário responde (em “A raposa e o tostão”) e recebe tréplica anônima (em “A solidão é triste”); Joel da Silveira finalmente responde a Mário de Andrade, opondo-se a ele com um argumento de classe social. É quando Graciliano Ramos entra para o debate com o artigo “Os sapateiros da literatura” e com o texto “Os tostões do sr. Mário de Andrade”, nos quais se percebe um tom conciliador, pois aponta a necessidade do apuro formal (haveria muitos escritores que mostrariam mau gosto e imperícia) acompanhado da observação do real (defesa do realismo dos romances regionalistas). Marcos Antonio de Moraes reconstitui essa troca de textos em *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007, p.163-165.

⁷¹ Andrade, M. de. Op. cit., p. 188-189.

⁷² E ainda: “Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ociosos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária”. Ibidem, p. 138.

O lugar de intimidade epistolar, que lhe permite ser incisivo em relação à literatura da época, é o que possibilita o desdobramento do escritor em crítico e em alguém que confia um programa. Isso porque, depois de transcrever o comentário de Aurélio Buarque de Holanda, que afirmava a necessidade de “elevar o gosto do povo”, Guimarães Rosa comenta: “(!!!!!!!) (ISTO É UM PROGRAMA: O ÚNICO PROGRAMA DIGNO DE UM VERDADEIRO ARTISTA. Está fazendo este comentário aqui, entre parênteses, o Joãozinho)”⁷³. O João Guimarães Rosa, autor que observa a crítica, desdobra-se no Joãozinho, que tece comentários acerca do papel da literatura nacional, atitude não demonstrada publicamente.

Parece que a veemência dos argumentos e as sete citações de críticos que qualificavam *Sagarana* não foram suficientes para Guimarães Rosa. Ele recorreu ainda a um artigo, o qual “subescreveria”, enviando-o junto à carta, com anotações. Trata-se do texto de Paulo Mendes Campos, intitulado “O cafajeste e o transcendente”.

Paulo Mendes Campos aponta dois tipos de escritores que dominavam a cena literária brasileira na década de 1940 e que se caracterizavam, igualmente, pela falta de capacidade de síntese: eles apresentariam a sua tese como evidente e a antítese seria tomada apenas como estupidez (sendo ateu, os crentes são loucos; sendo a favor da cultura, ridicularizam a erudição; sendo espiritualista, ridicularizariam a vida cotidiana). Segundo o ensaísta, os cafajestes podem ser associados à literatura regionalista e os transcendentistas à linha espiritualista, que desdenhava o cotidiano e fazia uma “valorização arbitrária e frenética do mistério, do obscuro”⁷⁴. A disputa construiu-se na década de 1930, quando o gênero romance recebia amplo investimento estético, período notável quanto ao contraste de posturas autorais relativas ao posicionamento político. É o que sintetiza Sergio Miceli:

Num período de intensa concorrência ideológica e intelectual entre diversas organizações políticas (integralismo, Igreja, forças de esquerda), o romance converteu-se em móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente: os grupos de esquerda classificavam as obras dos romancistas identificados com a Igreja de romances “introspectivos” ou “psicológicos”, os críticos de direita ou de tendência espiritualistas rotulavam as obras dos militantes de esquerda de romances

⁷³ Ibidem, p. 135.

⁷⁴ Segundo Guimarães Rosa, foi publicado no dia em que remete a carta, 11 de maio de 1947.

políticos em sentido pejorativo, ou seja, como obras de propaganda e proselitismo.⁷⁵

Grupos de direita ou esquerda, romancistas, críticos: os diferentes agentes de recepção e difusão literária promoviam e se viam alvo da ideia disjuntiva do evento literário segundo a qual era preciso assumir uma *ou* outra orientação política evidenciada em uma posição enunciativa. A escrita era concebida, sobretudo, como “veículo, mais do que como objeto central e integrador do processo narrativo”⁷⁶, por isso, ainda que efetuassem acentuadas mudanças estilísticas, muitos escritores enfatizavam a renovação dos assuntos e da linguagem empregada em suas narrativas, conforme notou Antonio Candido.

Ao subescrever o texto de Paulo Mendes Campos, que constrói um painel caricatural do campo literário, Guimarães Rosa assume a autoimagem daquele que não estava em nenhum dos polos, daquele que conseguia alcançar a síntese, atitude não exercida pelos cafaístes e transcendentistas. A imagem de si como autor que sintetizaria o espiritual e o regional resultou também das imagens autorais (re)produzidas pelos críticos, os quais, em um curto período, construíram um lugar de destaque e singularidade para o escritor.

2.2.1 A crítica e a possibilidade de “subscrever-se”

Guimarães Rosa afirma, na carta a Vicente Guimarães, que havia uma “guerra literária”, na qual “quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado”⁷⁷. Seria graças à situação de conflito que ele silencia sua visão crítica sobre literatura e começa a exhibir, por meio de diferentes aspectos, seu próprio fazer literário? Guimarães Rosa teria desferido seus golpes de estado ao romper limites entre a literatura regionalista e o olhar transcendente.

O escritor fala em entrevista (1965) que um bom crítico literário precisa basear suas opiniões na compreensão do texto literário, desejando “completar junto com o autor um determinado livro”. Além de ser “intérprete ou intermediário”, o crítico

⁷⁵ Miceli, S. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”. Op. cit., p. 159.

⁷⁶ Candido, A. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. Op. cit., p. 247.

⁷⁷ Carta a Vicente Guimarães, de 11 de maio de 1946. Guimarães, V. Op. cit., p. 138.

estabeleceria um diálogo com o autor, “uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário”⁷⁸. Guimarães Rosa escolhe a mesma imagem para se referir ao bom escritor e ao bom crítico:

O mau crítico, irresponsável ou estúpido, neste caso é a mesma coisa, é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade, pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele, ou então ao que se poderia chamar seus interesses. O escritor, naturalmente só o bom escritor, é um descobridor; o mau crítico é seu inimigo, pois é inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos. [...] O bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro.⁷⁹

A função literária da atitude “produtiva e co-produtiva” em relação ao texto seria uma forma de “viver junto”, de ajudá-lo a “enfrentar sua solidão”⁸⁰. O desejo de escrever em parceria parece ter se realizado nas cartas trocadas com os tradutores, momento em que ele pôde reler e reescrever a sua obra a partir do olhar do outro.

Nessas cartas, Guimarães Rosa torna-se comentarista de si mesmo, explicando as motivações, o emprego de citações, os planos gerais dos livros, as suas crenças em relação à prática literária etc. Ele mantém a imagem de autor atento à produção crítica sobre suas narrativas, elegendo artigos pela qualidade de explicação de sua obra, indicando-os (e muitas vezes enviando-os) para os tradutores a fim de que compreendam melhor o que estão traduzindo. Mas é fácil concluir que o “viver junto” não é o mesmo da prática do escritor-crítico, já que seu olhar se volta só para si mesmo e não para a obra de outros escritores.

O processo de criação rosiano funda-se no trabalho contínuo e na autodesconfiança. É por isso que a releitura de sua própria obra não se deu apenas para ajudar os outros agentes de difusão de sua literatura, mas para manter uma postura de crítico de si mesmo. É o que conclui em carta a Curt Meyer-Clason:

Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas *sinceramente* afirmando a mim mesmo: – vamos ver porque é que esta página não presta! E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos

⁷⁸ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: Coutinho, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 75-76. A entrevista foi originalmente concedida em Gênova, em janeiro de 1965.

⁷⁹ Ibidem, p. 76.

⁸⁰ Ibidem, p. 75.

começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos.⁸¹

A atitude crítica negativa balizaria o trabalho criativo e, para tanto, seria necessário que o autor se desdobrasse em uma identidade para manter a prática de crítico de si, o que confirma em entrevista a Fernando Camacho, em 1966:

Eu aprecio minhas coisas como se elas não fossem minhas. Às vezes eu pego uma coisa minha e digo ‘está bom, está bom’, como sendo de outro autor. Eu gosto até de elogiá-las porque aquilo não sou eu. Houve tanto caminho, tanta mistura, tanta duração que eu depois sinto a coisa como se não tivesse ligação direta comigo. [...] e depois lendo calmamente o que escrevi aprendo coisas a meu respeito me lendo.⁸²

Ver o que “não presta”, “apreciar” e “elogiar” seus textos como se fossem de outros autores. Situações de desdobramento em que o autor precisa afastar a vaidade associada ao seu nome. Não se trata apenas de apontar a autoconsciência criadora, mas de entender o relato acerca da prática de escrita enquanto afirmação de uma postura autoral.

As expectativas quanto à prática da crítica estavam em modificação graças aos novos critérios de validação entre 1936, quando Guimarães Rosa participa do concurso literário da Academia Brasileira de Letras, com *Magma*, e meados da década de 1960, quando sua obra está sendo traduzida para outros idiomas.

A leitura impressionista, que dominava o espaço dos rodapés dos jornais, passou a ser questionada pela crítica universitária, comprometida com os estudos literários. À crítica dos rodapés atribuía-se o papel de formação do gosto, o que, para muitos, significava, em outras palavras, construir e destruir autores.

Segundo Flora Süssekind, a partir da década de 1940 há uma mutação na imagem e função do crítico, que passa por diversas posturas, tais como “cronista, jornalista, *scholar*, professor, teórico, ensaísta”⁸³. Os críticos passam a se diferenciar na linguagem e no método de análise, valorizando a especialização em detrimento da prática do “homem de letras”. Os novos agentes de avaliação posicionam-se contrários à crítica impressionista ao negar a busca da personalidade do autor e do crítico, do anedótico-

⁸¹ Carta a Curt Meyer-Clason, de 9 de fev. de 1965. In: Rosa, J.G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Op. cit., p. 234.

⁸² Camacho, F. “Entrevista com Guimarães Rosa”. *Humboldt*, Berna, n. 37, p. 42-53, 1978.

⁸³ Süssekind, F. “Rodapés, tratados e ensaios – a formação da crítica brasileira moderna”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 16.

biográfico e do personalismo do homem de letras, buscando o exercício da crítica como atividade intelectual e reflexiva resultante de especialização em metodologias de avaliação da obra.

A guerra literária, apontada por Guimarães Rosa em carta a Vicente, também estava ocorrendo nesse momento em relação ao discurso sobre literatura. Assis Brasil, por exemplo, avaliou, em 1969, que o lançamento de *Grande Sertão: Veredas* acarretou “a mudança, quase que radical, de nossos métodos de aferição crítica [...] o crítico [...] teve de se aparelhar”⁸⁴. Na mesma época, Afrânio Coutinho, protagonista dos debates de reposicionamento do papel do crítico literário, vê em Guimarães Rosa uma figura emblemática da mudança:

O caso de um Guimarães Rosa, entre nós, violenta completamente os quadros da crítica tradicional, que fica perplexa diante dele, incapaz de penetrar e compreender um mundo e uma fala inadequada à atenção pelos padrões tradicionais. A nova crítica é, portanto, também uma exigência da evolução literária, e seu desenvolvimento é paralelo ao da literatura contemporânea.⁸⁵

Para Coutinho, a nova crítica seria um meio de análise e um conjunto de princípios e ideias que andariam em parceria com a literatura – daí a importância da prosa de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector e da poesia concreta no período⁸⁶.

A valorização das narrativas rosianas não foi unânime, sobretudo até 1956, mas parece ter sido desconcertante o fato de sua prosa ser reconhecida pela crítica de rodapé e pela crítica universitária que notaram características importantes para a reafirmação de suas próprias perspectivas de avaliação.

No artigo de José Guilherme de Araújo Jorge citado anteriormente, sintetiza-se esse questionamento (que já estava presente na carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector) quando ele se pergunta:

Estou aqui a matutar as razões de êxtase de certo crítico [Álvaro Lins] diante da obra de J. Guimarães Rosa. Não porque não concorde com o entusiasmo do crítico, mas porque acostumado a vê-lo elogiar mediocridades, desde que essas

⁸⁴ Brasil, A. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

⁸⁵ Coutinho, A. A nova crítica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1956. In: IEB. JGR-R3,38.

⁸⁶ Além do já citado trabalho de Flora Süssekind, para entender melhor esse momento da crítica no Brasil, conferir: Lafetá, J. L. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974; Lima, R. E. *A crítica literária na universidade brasileira*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1997; Meneses, A. B. de. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979. Sobre o período posterior (década de 1970), mas com importante reflexão sobre o encadeamento do debate, ver: Alves, L. P. *Considerações sobre estudos literários em meados de 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

mediocridades venham besuntadas com os santos óleos da igreja admi-
re-me de vê-lo tão sinceridade, vencido pelo trabalho realmente magnífico do
escritor estreado.⁸⁷

A suspeita de Araújo Jorge parece fundada no que Bourdieu chamou de princípios de hierarquização da arte. No campo literário, há um reconhecimento do público (hierarquia externa) que nem sempre se adapta ao reconhecimento por outros escritores (hierarquia interna), pois os pares do autor desejam que a obra negue o consumo imediato (obras fáceis) que geralmente ocorre no reconhecimento do público em geral. Para Bourdieu:

as obras mais inovadoras tendem, *com o tempo*, a produzir o seu próprio público impondo as estruturas que lhes são próprias, através de um efeito de habituação, como categorias de percepção legítimas de toda e qualquer obra possível [...]; a divulgação das normas de percepção e de apreciação que assim tendiam a impor é acompanhada por uma *banalização* dessas mesmas obras, ou, mais precisamente, uma banalização do efeito de desbanalização que as obras em causa terão podido exercer.⁸⁸

Em artigo de 1946, Alcântara Silveira atesta a junção inesperada de públicos: “o que houve no caso de J. Guimarães Rosa, foi apenas coincidência entre a opinião do povo e a do crítico (coisa que raramente acontece) e por isso *Sagarana* tem sido lido”⁸⁹. Ao não disputar uma posição de avaliação ou debate acerca da literatura, Guimarães Rosa parece ter reconhecido o lugar de destaque que sua obra conquistou entre leitores de posições institucionais tão diferentes. O escritor via o momento literário da década de 40 como uma “guerra literária” e sua estratégia foi a de observar a crítica a seu respeito, selecionar e indicar algumas para os que se ocupavam da divulgação de sua obra. Nessa observação, certamente o autor se deparou com a percepção acerca de sua autorrepresentação, fazendo-o se posicionar de forma singular quanto à produção de discurso crítico.

⁸⁷ Araújo Jorge, J. G. de. *Sagarana*, uma estréia definitiva. *Resistência*. São Paulo, 11 maio 1946. IEB. JGR-R01,013. Caixa 087.

⁸⁸ Bourdieu, P. *Regras da arte*. Op. cit., p. 290.

⁸⁹ Silveira, A. Um romance fenomenologista. *A manhã*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1946. IEB. JGR-R02,034. Caixa 088.

2.3 Escritor-crítico, avaliador ou padrinho de escritores?

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

tenho estudado Dante, no italiano; com as fartas notas de pé de página, não é difícil, experimente; e vale a pena, se vale!, ali tenho descoberto ou re-descoberto muita coisa. Fora da *Divina Comédia*, a última coisa que li foram dois romances de Graham Greene: *The Power and the Glory* e *The Heart of the Matter*. Gostei muito. Você já leu Evelyn Waugh? Só conheço dele *Brideshead Revisited*. Gostei, mas muito menos. Não sei se estou certo ou não, mas penso ter encontrado em Gr. Greene influência forte dostoiévskiana, e localizado várias ilhotas proustianas no livro de Ev. Waugh acima citado. **Sem querer nem poder, será que estou fazendo crítica literária?**⁹⁰ (grifos meus)

Nos cadernos em que Guimarães Rosa colecionava citações e nas listagens que compõem os estudos para as obras⁹¹, nota-se que o relatado a Álvaro Lins chegou a ser formalizado nas anotações do escritor, o que explicaria sua surpresa ao se admirar, mesmo “sem querer nem poder”, fazendo crítica literária. Acredito que essa atitude de negação ou mesmo de desconfiança resultou em marcas de uma autorrepresentação subtraída quanto ao discurso crítico.

Na entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa fez uma avaliação dura quanto aos contemporâneos:

Não me agrada julgar meus colegas. Sim, portanto, não insista; é melhor falarmos de Dostoiévski, Goethe, Tolstói ou de Schweijik, de Flaubert e Balzac, mas não de meus compatriotas escritores. Um autor jamais deveria falar de outros autores, mesmo que não os aprecie. Disto não resulta nada de razoável; penetra-se em mundos estranhos, e isto não conduz a nada.⁹²

Guimarães Rosa nega-se à posição de escritor-crítico e, mais ainda, de comentador do contemporâneo. Medo de errar? Jogo perigoso em tempos de guerra literária? Construção de uma imagem de autor ausente, preocupado apenas com a sua obra? É notável que, enquanto escritores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade expuseram suas opiniões publicamente sobre a literatura produzida por seus contemporâneos, Guimarães Rosa decidiu-se pela abstenção, muitas vezes entendida como discrição diplomática.

Entre fevereiro e julho de 1961, Guimarães Rosa publicou textos de poetas desconhecidos que gostaria de indicar aos leitores. Foram três pequenas coletâneas de

⁹⁰ Carta a Álvaro Lins, 16 de nov. de 1950. In: *Mais! Folha de São Paulo*, 4 jun. 1995, p. 7.

⁹¹ Caso do manuscrito intitulado “Dante, Homero, La Fontaine”. IEB. JGR-EO-08,01. Caixa 068. Ver artigo: Martins Costa, A. L. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*. São Paulo, n. 36, p. 46-73, dez./fev. 1997-1998.

⁹² Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 74-75.

poemas (outras duas ficaram inéditas). Em cada conjunto, escreveu breves comentários a fim de apresentar os poetas. No entanto, os poetas eram invenções do escritor e seus nomes eram anagramas de João Guimarães Rosa: Soares Guimamar, Meuriss Aragão, Romaguari Sães e Sá Araújo Ségrim⁹³.

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

2.3.1 O nome em ação: apresentar novos escritores

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

⁹³ Trata-se dos textos: “Às coisas de poesia”; “Novas coisas de poesia”; “Quando coisas de poesia”; “Ainda coisas de poesia” e “Sempre coisas de poesia”. Rosa, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. Essas pequenas antologias constituem os únicos momentos em que o autor deu “autonomia ao texto poético”⁹³, pois, como lembra Walnice Nogueira Galvão, mesmo havendo em quase todos os seus livros muita “intertextualidade com poemas, quadrinhas sertanejas, versos avulsos, ditados rimados ou não”⁹³, a produção poética de Guimarães Rosa está sempre em função das narrativas. Galvão, W. N. *Mínima Mímica – ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 176. No arquivo do escritor há diversos manuscritos com anagramas do escritor (por exemplo: IEB. JGR-EO-06,01, p. 92. Caixa 066). Em um desses manuscritos encontrei um nome inesperado na medida em que nem se configura como um anagrama. Trata-se de João Barandão, que assina algumas quadras em “Cara-de-Bronze” (das três vezes que aparece, em duas está relacionado a outros poetas anagramáticos, Soares Guimamar e Oslino Mar); em *Tutaméia* é citado em “Barra da vaca” e “Melim-Meloso” e em uma das epígrafes de “*Com o vaqueiro Mariano*”. Walnice Nogueira Galvão lançou essa suspeita sobre a possibilidade de João Barandão ser Guimarães Rosa, agora não só se confirmam suas suspeitas como também se pode afirmar que ele já dividia o mesmo espaço de criação que esses outros nomes. Ibidem, p. 178.

Graciliano Ramos informa na abertura da crônica “Justificação de voto”⁹⁴ que estava reticente em ocupar o papel de prefaciador de um livro, pois não gostava de apresentações (o que ele chama de “narizes de cera”) assinadas por “padrinhos”, que sugerem uma aparente suficiência do livro:

Pergunto a mim mesmo a serventia dum prefácio em obra de ficção. Se ela precisa dessa espécie de asbesto que a preserve da malevolência pública, não está realizada. Em geral as explicações de encomenda são inúteis. Parece que solicitam a condescendência dos leitores, exagerando qualidades boas e escondendo defeitos. De algum modo são cartas de recomendação aos críticos. A estes compete escarafunchar, interpretar, julgar, trabalho que o encarregado do introito não poderia decentemente fazer, por falta de independência.⁹⁵

Ao passar o bastão para os críticos, que deveriam se encarregar da análise, a apresentação de um escritor teria a função de carta de recomendações. A crônica-prefácio de Graciliano Ramos sublinha aspectos relevantes do campo literário da ocasião e interessa também pela forma de exposição do autor, que, cumprindo um papel que ele mesmo recrimina, o faz mostrando-se crítico desses procedimentos.

A pedido de autores, Guimarães Rosa escreveu alguns prefácios e orelhas de livros que, semelhantes ao texto de Graciliano Ramos, exemplificam momentos em que o autor ocupou-se da função de leitor e autor capaz de reconhecer outros autores.

Ele também incentivou a escrita de livros por bons contadores de estória, como Osório Alves de Castro, autor de *Porto Calendário* (1961). Guimarães Rosa, por intermédio de Paulo Dantas, soube que Osório havia escrito uma carta em que contava causos da região do Rio São Francisco, e pediu para que o amigo entrevistasse junto ao destinatário para que lhe cedesse uma cópia:

você me falou de um capiau sãofranciscano que escrevera ao Herculano Pires uma carta ‘gozada’, *despejando forte*. Não conheço pessoalmente o Pires, mas gosto dele [...]; você não podia pedir-lhe que me mandasse a carta, dada, ou emprestada, ou por cópia?!! Arranja isso para mim, mano-velho, **coisas à mão, do São Francisco, não posso deixar de ver**.⁹⁶ (grifos meus)

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

⁹⁴ Ramos, G. Op. cit., p. 143. O texto foi elaborado a pedido de José Carlos Borges para o livro *Neblina*, que ganhou o primeiro lugar do concurso de contos da revista *D. Casmurro*, em 1940. No texto, Graciliano Ramos descreve a desorganização do prêmio e o processo de leitura desses textos que concorriam a concursos. Abordando o excesso de trabalho que envolvia tais concursos, o texto revela aspectos do lugar ocupado por intelectuais postos na posição de avaliadores na década de 1930-40.

⁹⁵ Ibidem, p. 143.

⁹⁶ Carta a Paulo Dantas, de 29 de junho de 1957. Dantas, P. *Sagarana emotiva: Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 61.

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

E vê se pode mandar dizer ao Osório Alves Castro que escreva logo, logo, logo, o “Porto Calendário”, que deve ser alguma coisa carnuda e tutanuda, já estou certo – ele escreve, na carta se vê, milhões de vezes – com uma **verdade de realidade e de arte**, com um ferver novo, uma tremenda e poderosa pulsação de vida. Esse homem Osório Alves Castro eu quero ver, ouvir, abraçar e conhecer, para admirar mais. Será que ele nunca vem ao Rio?⁹⁷ (grifos meus)

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

O nome de Guimarães Rosa serviu para eleger (ao menos naquele momento) alguns autores que estavam entrando no campo literário⁹⁸. O livro *De Sete Lagoas aos Sete Mares* (1960), do político José Antônio de Vasconcellos, tem um texto de apresentação intitulado “Simples passaporte”, de Guimarães Rosa. O livro de crônicas, mornamente apresentado, elogia principalmente o fato de o autor ser um sertanejo que viajou o mundo levando consigo a sensibilidade de sua origem:

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

Para uma viagem dessas, pois, apraz-me em visar-lhe cordialmente o passaporte.⁹⁹

A avaliação assemelha-se a uma espécie de autocomentário: Guimarães Rosa era alguém que também viajou o mundo, mas decidiu descrever o Brasil; por isso, o texto de apresentação é assinado pela identidade diplomática do escritor, que pode, em posse de

⁹⁷ Carta a Paulo Dantas, de 10 de agosto de 1957. Ibidem, p. 71.

⁹⁸ Ele escreveu textos de apresentação também para livros de Gilberto Freyre e Geraldo França de Lima.

⁹⁹ Rosa, J. G. “Simples passaporte” [apresentação]. In: Vasconcellos, J. A. de. *De Sete Lagoas aos Sete Mares*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960. Há no IEB o datiloscrito do texto com correções. As nove páginas trazem a data de 4 de dezembro de 1957. IEB. JGR-M-23,21. Caixa 058. O mesmo texto foi publicado em periódico: Rosa, J. G. Simples passaporte. *Diário de Minas*. 1 de jun. de 1958. Cf. IEB. JGR-R18.01,26. Caixa 104.

ambas as funções (escritor e diplomata), visar o passaporte (o primeiro livro) do apresentado.

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

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

Sinhá Ernestina é livro que vale e contribui, que a gente ama e admira, que se pode ler depressa, para sentir devagar. Acho que, principalmente, porque **ficaram faltando, no desenvolver-se de nossa literatura, peças indispensáveis, nos fundamentos e alicerces.** E nunca é tarde para provê-las.¹⁰⁰ (grifos meus)

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

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

¹⁰⁰ Rosa, J. G. “Dezesseis vezes Minas Gerais” [orelha]. In: Barreiros, Eduardo Canabrava. *O segredo de Sinhá Ernestina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se redestila. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio. Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só à língua literária –, ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas.¹⁰¹

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

Nesse contínuo operatório, querem não menos as operações estéticas fantasistas. O que eles buscam, às inspirações, toda-a-vida, é a máxima expressividade, a mais ponta para penetrar a matéria; o jogo eficaz. **São todos individualistas.** Desde que o entenda, **cada um pode e deseja criar sua ‘língua’ própria, seu vocabulário e sintaxe, seu ser escrito.** Mais do que isso: cada escritor húngaro, na prática, quase que **não pode deixar de ter essa língua própria, pessoal.**¹⁰² (grifos meus)

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

Desconfio que sou um individualista feroz, mas disciplinadíssimo. Com aversão ao histórico, ao político, ao sociológico. Acho que a vida neste planeta é caos, de queda, desordem essencial, irremediável aqui, tudo fora de foco. Sou só religião – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞. O mais, Você deduz.¹⁰³

O escritor assinou também a apresentação do livro *Leon Morin, Padre*, de Béatrix Beck¹⁰⁴. O romance, que ficou famoso em sua transposição para as telas em 1961, é descrito com entusiasmo pelo escritor mineiro:

é com traços de água-forte que Béatrix Beck (ex-secretária de André Gide) nos pinta esse duelo atroz em que se debatem de um lado a espiritualidade de uma alma trabalhada pela graça e do outro a cegueira de uma paixão imediata e louca. O drama vivido por Barny empolgará o leitor mais indiferente, conduzindo-o a um desenlace que é como um ponto de interrogação a imprimir ao livro dimensões que transcendem as dos seus simples limites aparentes.¹⁰⁵

¹⁰¹ Rosa, J. G. “Pequena palavra” [prefácio]. In: Rónai, P. *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

¹⁰² Ibidem, p.

¹⁰³ Carta a Vicente Ferreira da Silva, de 21 de maio de 1958, citada por Paulo Dantas. Op. cit., p. 8-9.

¹⁰⁴ Rosa, J. G. “Leon Morin, Padre”. [orelha] In: Beck, Béatrix. *Leon Morin, Padre*. Trad. Gulnara Lobato de Morais Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. Datiloscrito no acervo do escritor. IEB. JGR-M-20,74B. Caixa 055.

¹⁰⁵ IEB. JGR- JGR-M-20,74A. Caixa 055; JGR-M-23,07. Caixa 058.

O resumo é semelhante ao núcleo dramático do episódio de Maria Mutema, de *Grande Sertão: Veredas*, no qual uma mulher passa a perturbar um padre, em um embate que poderia ser descrito com as palavras escolhidas por Guimarães Rosa para falar do romance de Beck: “de um lado a espiritualidade de uma alma trabalhada pela graça e do outro a cegueira de uma paixão imediata e louca” que resulta em um questionamento acerca do bem e do mal, em um “um desenlace que é como um ponto de interrogação a imprimir ao livro dimensões que transcendem as dos seus simples limites aparentes”.

2.3.2 Em busca da pesca submarina

O caráter avaliador da atividade literária era exercido pelos escritores sobretudo nos concursos literários, quando estavam na posição de jurados, vistos, por muitos, como os mais legítimos, uma vez que ocupavam também o lugar de autores. Guimarães Rosa escreveu textos apresentando escritores que estreavam no campo literário com uma postura diferenciada da posição assumida pelo escritor para avaliar, na solidão de seu escritório, aspirantes a escritores em textos ainda sem circulação pública que participavam de um concurso literário.

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

Guimarães Rosa produziu dois cadernos de anotações relativos ao prêmio Walmap, que se encontram no acervo de sua esposa, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, no IEB. Neles, é possível ver aspectos da leitura avaliativa do escritor¹⁰⁶. Os quatro

¹⁰⁶ IEB. ACGR-2184. Caixa 42.

primeiros livros, por exemplo, têm os enredos descritos em linhas gerais; depois, o escritor fornece notas breves de sua avaliação, não se referindo mais aos enredos.

Em alguns dos comentários, parece haver uma preocupação quanto à avaliação dos outros jurados, pois Guimarães Rosa avisa quando não será admissível nenhum prêmio ou menção. É provável, então, que o escritor duvidasse que os outros dois leitores conseguissem perceber os mesmos defeitos que ele.

Segundo testemunho de Jorge Amado, em *Navegação de cabotagem*, não foi o que aconteceu, visto que ele e Guimarães Rosa concordaram prontamente em premiar *Jorge um brasileiro*, de Oswaldo França Júnior. Mas Jorge Amado, por sua vez, não imaginava que suas escolhas seriam semelhantes às de Guimarães Rosa: “incrível a coincidência de opiniões, raríssimas as discordâncias”. Essas semelhanças entre os nomes listados pelos dois escritores teria sido tamanha, que decidiram premiar um candidato que não representasse diretamente as preferências literárias dos dois escritores: “no momento de se escolher o último premiado, eu disse a Rosa, que comandara a escolha dos laureados anteriores: Rosa, já demos quase todos os prêmios a romancistas que são de nosso gosto literário, vamos dar pelo menos um a quem não seja de nosso partido, Olinto concordou, fomos atrás de um romance intimista, decidimos pelo de Rangel”¹⁰⁷.

Quanto aos livros que, para Guimarães Rosa, não poderiam ser premiados, confere-se, já na primeira nota: “Imoral, nojento, sem arte, sem valor. [...] Termina com um chorrilhão de conceito, pretensiosamente ‘existencialistas’ [...]”. Em uma segunda campanha de escrita, Guimarães Rosa anota em caneta azul “INFECTO. Não pode ter prêmio nenhum! (Nem menção)”¹⁰⁸. A propósito de *A perfeição do vazio*:

Urbano. Pretensioso.
Literatizante.
Frases em alemão.
Carta em romeno.
Diálogos em romeno...

Horrível.
NADA. NADA. NADA.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Amado, J. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 478-479.

¹⁰⁸ Livro n. 1, *Fruto da noite*, de Bisca.

¹⁰⁹ Livro n. 39, *A perfeição do vazio*, de Eisenberg.

Os termos da avaliação dão uma ideia dos valores buscados por Guimarães Rosa, opostos a aspectos como “pretensioso” e “literatizante”, explicados provavelmente pela inclusão das passagens em outras línguas que dariam a entender uma falsa erudição. Em comentário a outro concorrente, evidencia as duas posições reprováveis: “(Este não é dos simplórios, mas dos pretensiosos)”¹¹⁰.

Entre os extremos, havia os de boa redação, mas que não apresentavam uma proposta estética bem definida: “[...] bem feito, inteligente. Bem escrito. / MAS não passa de uma hábil e pungente reportagem. / NÃO”¹¹¹. Ou ainda, o que causa prazer de leitura, mesmo sem “pretensão literária”:

Gostoso. Li-o inteiro, o único que me deu real prazer de “leitor comum”. (o “anonimato” do mergulho de pesca submarina [?])
MAS, romance de enredo, sem pretensão literária, não pode ter prêmio.
(MAS, se eu fosse editor, o editaria.)¹¹²

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

No rol de avaliações positivas, encontram-se sínteses como “Otimérrimo”¹¹³ e “(PUXA!...)”¹¹⁴ e outras passagens mais desenvolvidas, que mostram, por exemplo, a mudança de opinião do escritor:

Boa linguagem. Estilo autêntico, próprio, pitoresco.
folclorejante [...] Vale ser relido!
(fraco) ¹¹⁵

¹¹⁰ Livro n. 31, *A estátua*, de Arabesco.

¹¹¹ Livro n. 43, *Diagnóstico TP*, de Realista.

¹¹² Livro n. 72, *Signo de gêmeos*, de Arce Bispo.

¹¹³ Livro n. 151, *As duas faces do tempo*, de Heráclito Agostinho. Está anotada a data de leitura: “Li em 6 de maio de 1967”.

¹¹⁴ Livro n. 33, *Fuga*, de Belriss Aschar.

(A mulher narra.)
[...]
(Erótico) Detalhes eróticos.
Mas tem interesse. (mas dentro do círculo)
Complexidade humana. Autenticidade
[...]
(Depurado, poderia ser um belo, verdadeiro, pungente livro)
MAS, assim como está?
?? (Acho que não)
É um dos melhores)!¹¹⁶

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

Começa rico, AMAZÔNICO, pitoresco = rio, água, peixes, jacaré, [...]
Detalhes novos, autenticíssimo. [...]
(Monologado. Monólogo indireto)
(Como um poemão da terra. Super-Cobra-Norato?)
Bom!
A considerar.¹¹⁷

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

Começa nebuloso, sombrio, meio surrealista, sub-Clarice.
[...]
MERECE, pelo menos, SER CONSIDERADO.
Pessoa com leituras. [...]
Lembra-me Giradoux? Cita Sartre.
Muita "ciência"
Livro estranho. Original.
[...]
Visionário (livro). Positivamente, é algo diferente. Merece reexame. Não tem col. vertebral aparente.
Pesca submarina.
Poesia. Mas, às vezes, impropriedades. ¹¹⁸

¹¹⁵ Livro n. 24, *Tomabdor*, de Jonomofi.

¹¹⁶ Livro n. 42, *Torre de Babel*, de Mirinha. A última linha está escrita em caneta azul, mostrando que se trata de comentário posterior ao restante, que estava escrito a lápis grafite.

¹¹⁷ Livro n. 34, *Chuva Branca*, de Itamar Paraguassú.

¹¹⁸ Livro n. 4, *Noite de Uriel*, de Augusto Setembrino.

“Pessoa com leituras”, livro “estranho” e “original”, qualidades acentuadas pela ideia de que o autor conseguiria uma construção literária sem a “coluna vertebral aparente”.

Para indicar a qualidade do livro, Guimarães Rosa, por vezes, emprega a imagem de “pesca submarina”. O que revela o elogio? Somado a outras pistas de leitura, acredito que se trata do processo de leitura que descobre o livro aos poucos, ou seja, a qualidade se revela quando o texto é construído de forma que o leitor possa surpreender-se aos poucos, descobrindo conexões entre personagens e percebendo camadas de interpretação.

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

Cabe lembrar que ele também se colocou em avaliação quando disputou concursos literários. Enquanto o primeiro concurso fica muitas vezes esquecido (em 1929, ganha o concurso da revista *O cruzeiro* com três contos, com júri formado pela redação da revista¹¹⁹), outros dois são importantes para a consagração futura do escritor: em 1936, ganha o prêmio da Academia Brasileira de Letras, por *Magma*, e em 1937, concorre ao prêmio Humberto de Campos, da editora José Olympio, e fica em segundo lugar¹²⁰. Os pareceres dos prêmios serão retomados em 1946, ajudando na

¹¹⁹ Guimarães Rosa dividiu o prêmio com o historiador Nelson Werneck Sodré, que apresentou o conto “Satânia”. Ambos eram muito jovens, o que chamou a atenção na época (21 e 18 anos, respectivamente). O valor do prêmio era pequeno, mas valia a pena concorrer porque o ganhador tinha seu texto publicado na revista com ilustração de importantes nomes da época (Marques Júnior, Henrique Cavalleiro, Carlos Chambelland e Osvaldo Teixeira). Segundo Fernando Morais, “Foi tão grande o interesse despertado pelo concurso (cujo júri era composto “pela redação”) que poucas semanas depois a revista foi obrigada a mudar as regras e suspender a recepção de originais. Em tão escasso espaço de tempo, mais de quatrocentos trabalhos tinham chegado à redação, “surgidos tanto dos grandes centros de cultura como dos mais apagados recantos da província”. Incapaz de ler e julgar criteriosamente aquela maçaroca de papel vinda de todo o país, *O Cruzeiro* anunciou: ‘Somos obrigados a suspender o registro da recepção dos contos para o julgamento final dos enviados até esta data, de modo a não criar para os concorrentes uma situação de longa e modesta expectativa’”. Morais, F. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹²⁰ Depois de publicado, ganha os prêmios Sociedade Felipe d’Oliveira (1946), Prêmio Carmen Dolores Barbosa (1957) e Machado de Assis (1961), oferecido pela Academia Brasileira pelo conjunto de sua obra. O escritor concorre ao prêmio Formentor por indicação do editor português e do crítico Oscar Lopes em 1964, mas a vencedora é Nathalie Sarraute, com *Les Fruits d’or*. Para ter mais chances no concurso, era necessário que *Grande Sertão: Veredas* fosse publicado em francês para que a delegação francesa (Roger Caillois era um dos jurados) o defendesse, o que demora a acontecer e, quando finalmente ocorre, o prêmio é suspenso por motivos políticos justamente no último ano que o livro poderia concorrer. O próprio Roger Caillois, em carta a Lourival Gomes Machado em 1964, intermedia a publicação do livro

divulgação de *Sagarana* e na construção da imagem autoral de escritor com um projeto literário gestado lentamente, em busca da perfeição, segundo indicou Graciliano Ramos na crônica de 1938: “Orgulho ou modéstia? Parece que esse homem não se contenta com segundo lugar”¹²¹.

2.3.3 O medo da cópia: Guimarães Rosa ensaísta

Apresentar autores reais ou ficcionais e ser jurado em concurso de prestígio não foram os únicos momentos em que Guimarães Rosa lançou mão de recursos da crítica. Outro material conservado em seu arquivo evidencia a tentativa de se colocar como escritor-crítico. Trata-se dos ensaios inacabados que têm os inusitados títulos de “Liquidificador”¹²² e de “O jaboti e a tartaruga”¹²³.

A leitura crítica é uma das faces da autorrepresentação autoral, ainda que os ensaios não tenham sido exibidos publicamente. Os dois ensaios abordam, entre outros temas, os recursos necessários para integrar a tradição literária, aspecto tratado na carta a Vicente Guimarães, de 1947, comentada anteriormente.

Em “O jaboti e a tartaruga”, Guimarães Rosa destaca o tema da influência literária “desavisada”, que ocorre quando um escritor filia-se a outros de maneira inconsciente. O motivo para o ensaio é descrito logo de início: depois de escrever *Sagarana*, ele percebeu que havia imagens retomadas (conscientemente ou não) de outros escritores, e algumas que, produzidas a partir da observação, assemelham-se a passagens alheias

pela Gallimard e afirma que o livro teria muitas chances em próximas edições. Ele pede ainda que Lourival explique a Guimarães Rosa o valor do prêmio: além da soma em dinheiro (US\$ 10 mil), o valor mais significativo depois do Nobel, o livro seria traduzido em dez línguas e distribuído em doze países. Cf. Theodozio, V. M. P. *Autor & edição: três sub-séries da correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

¹²¹ Ramos, G. “Um livro inédito”. Op. cit., p. 149.

¹²² IEB. JGR-M-21,01. Caixa 056.

¹²³ IEB. JGR-M-21,20. Caixa 056; IEB. JGR-D002. Caixa 056; IEB. JGR-M-20,65. Caixa 055. Outros projetos, com diferentes níveis de realização, são arrolados por Frederico Antonio Camillo Camargo: Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 183-204, mar./set. 2012.

sem terem sido lidas anteriormente. É o caso da imagem de um jaboti do conto “Conversa de bois” semelhante a uma tartaruga descrita por Kipling¹²⁴.

Depois de mostrar que algumas semelhanças ocorrem naturalmente, sem premeditação, o ensaio, em uma seção intitulada “Importa ser original?”, argumenta que houve uma época em que se procurava a filiação ao texto do outro, diferentemente da literatura moderna, que busca a originalidade. Para confirmar a sua argumentação, cita, em nota de rodapé, uma passagem de texto de Afrânio Coutinho acerca da necessidade de ser original criada pelos românticos que permanece no “espírito ocidental” enquanto “perspectiva crítica” para a “apreciação da literatura”¹²⁵. Para Guimarães Rosa, o escritor contemporâneo buscaria ser original:

Reconhecemos que a originalidade é hoje em dia buscada. Nem mesmo suas próprias invenções um escritor atual ousa repetir, pelo menos as de ordem metafórica. A não ser intencionalmente como elemento encantatório, leit-motiv ou reforço epítetico, ninguém quer se repetir, ninguém tautologa por gosto. [...] E o campo das verdades pró pesquisa cresceu tanto, que há pressa em penetrá-lo, por todas as direções.¹²⁶

O receio de Guimarães Rosa é o de citar inconscientemente. Por isso, recusaria a leitura de alguns escritores, como Jules Renard, evitado por exigir tempo para se relacionar com suas imagens e assimilá-las. Por também ser um “caçador de imagens”, tem medo de empregar, desavisadamente, alguma do autor francês. Segundo ele, “pelo que até agora pude ver, aqui e ali, coincidimos muito. E eu estou na desvantagem de ter nascido muito depois dele”. Entre os escritores brasileiros, o ensaísta cita imagens de Cecília Meireles e afirma que gostaria de escrever algo sobre *A barca de Gleyre* (1944), livro que reúne cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel.

Temendo citar “por involuntária reminiscência”, Guimarães Rosa conta que anotava frases que chamavam a sua atenção a fim de alertá-lo para que não entrassem em suas narrativas sem aviso¹²⁷. As citações seriam “mais ou menos como essas

¹²⁴ O escritor afirma que percebeu tal semelhança quando concedeu uma entrevista falando sobre sua obra. Trata-se de sua primeira entrevista, a José César Borba, em maio 1946. IEB. JGR-R02, 214.

¹²⁵ Antes, o escritor exibe sua erudição citando Dante, Camões e retomando nomes da Antiguidade Clássica em uma breve exposição chamada de “conversinha curta”, que não precisaria ter prosseguimento, um recurso enunciativo muito parecido com o das crônicas sobre literatura. Guimarães Rosa informa que o artigo de Coutinho fora publicado no *Diário de notícias*, no dia 16 jun. 1950.

¹²⁶ Rosa, J.G. “O jaboti e a tartaruga”. IEB. JGR-M-20,65. Caixa 055.

¹²⁷ O conjunto de manuscritos do escritor intitulado *Citações* computa 205 páginas, citando de Sexto Empírico a John Ruskin, de textos sobre línguas a passagens sobre artes plásticas. IEB. JGR-EO-07,02. Caixa 067.

fotografias de punhuistas, descuidistas e batedores-de-carteira internacionais que a Polícia manda expor, nas estações de grande movimento”¹²⁸.

O valor da repetição intencional é, simultaneamente, revelada e camuflada. Guimarães Rosa não aborda diretamente no ensaio qual seria esse conjunto de citações que, como se sabe, não eram usadas apenas como “elemento encantatório, leit-motiv ou reforço epitético” ou como fotografias que avisavam do perigo de uso indevido. As citações, não identificadas para os leitores, são tomadas (tanto por essa falta de aviso, quanto pelo tipo de arranjo) como enunciados rosianos¹²⁹. Portanto, o escritor colecionava essas citações para seu uso em possíveis inclusões e não somente para tomar cuidado com elas.

Guimarães Rosa preservava a crítica para se rever através do olhar do outro; guardava frases e imagens de outros escritores para citar e para se precaver da citação inconsciente. Logo, é pela coleção do que não é sua própria enunciação que elege ou estuda partes da imagem de si a serem mostradas em suas narrativas ou em outros espaços discursivos.

O ensaio “Liquidificador” foi chamado também de “Leituras” e “Notas para um testamento”, títulos que aparecem rasurados no manuscrito, e aborda o ato da leitura, a tradução e a inovação enquanto aspectos da criação literária. Dividido em 44 pequenas seções, o texto apresenta o estilo de notações breves acerca dos temas tratados. Dessas partes, 35 constituem os comentários e o restante compõe uma antologia de passagens de textos (de Safo a Eça de Queirós). Dois trechos do ensaio foram transpostos para o prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*, a saber, uma citação usada como epígrafe de sua quarta seção e um trecho acerca da escovação dos dentes que, no ensaio, tem o tom de argumentação para a falta de indagação no cotidiano, para a “visão extraordinária dos acontecimentos ordinários”. Essa passagem no ensaio relaciona-se, por sua vez, com uma notação no diário escrito em Paris sobre a necessidade de transformação da matéria observada em representação surpreendente: “não é só útil

¹²⁸ Rosa, J.G. “O jaboti e a tartaruga”. IEB. JGR-M-20,65. Caixa 065.

¹²⁹ Gama, M. *Sobre o que não deveu caber – repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Op. cit.

tratar as coisas extraordinárias como se fossem ordinárias. É preciso aprender também a tratar as ordinárias como se fossem extraordinárias”¹³⁰.

Na abertura do ensaio, Guimarães Rosa define quais são os grandes livros e autores (*Bíblia, Odisseia, Ilíada, Divina Comédia, Shakespeare, Goethe, Camões e Platão* – os que ele mais frequenta), os quais constituem a leitura “mais atual, mais moderna e mais quotidianamente aproveitável”¹³¹. Segundo a avaliação, o desconhecimento das obras clássicas é terrível para o leitor, porque o impossibilita de avaliar os escritores ruins que nada mais fazem que copiar.

O ensaio ressalta dois problemas que afetam o bom escritor: desconhecendo os clássicos, nem o público, nem os autores podem realmente reconhecer uma boa literatura; os que chegam a ler os clássicos por intermédio de traduções saem perdendo, porque não alcançam as qualidades dos originais em decorrência das más traduções¹³².

Na carta a Vicente Guimarães comentada anteriormente, o escritor avaliou que parte da literatura brasileira resultava da cópia irrefletida, crítica retomada em “Liquidificador” e em “O jaboti e a tartaruga”, que tratam da consequência dessa produção “preguiçosa” na leitura: o sucesso das obras assim produzidas dependeria de um leitor que não percebesse a fragilidade do processo de criação. Nos ensaios, tais aspectos são focalizados a partir da experiência de criação de Guimarães Rosa, pois é um escrito que fez coleções de imagens e frases de que gostava e temia copiar irrefletidamente; isso era possível porque lia constantemente os grandes clássicos (preferencialmente no original e divertindo-se ao comparar as traduções) para a sua formação intelectual.

Um dos trechos mais significativos do ensaio “O jaboti e a tartaruga” é a síntese analítica de Augusto dos Anjos. Para Guimarães Rosa, é necessário rever a recepção crítica do poeta, porque, ainda que os leitores em geral tenham recebido bem os seus textos complexos, muitos críticos louvaram apenas o lirismo: “não é mais possível concordar com os que em Augusto dos Anjos louvam o fio de lirismo, sempre confutando

¹³⁰ Gama, M. G. Op. cit., p. 160-165.

¹³¹ Rosa, J.G. “Liquidificador”. IEB. JGR-M-21,01. Caixa 056.

¹³² Guimarães Rosa mais uma vez exhibe erudição ao elencar trechos de Dante e comentar as respectivas traduções.

sua corrente essencial de ‘cientificismo’ esdrúxulo, a obsessiva, o sinistro arrevesamento/expressional tafofobia ou tafofilia obsessiva”.

O intricado e o lirismo compunham duas faces diferentes do autor e, por isso, a negação do que era estranho em Augusto dos Anjos não permite uma compreensão completa de sua poesia:

porque ele sentia a morte muito perto, e, para resistir a sua presença, teve de vestir um avental de estudante de medicina, como outros vestem roupas de luto ou sobrepeliz com estola roxa. A meu ver, Augusto dos Anjos foi grande porque e não malgré sua maneira abstrusa de escrever.

Guimarães Rosa percebe inclusive o recurso de autorrepresentação autoral do poeta ao se fazer presente como “estudante de medicina” nas estranhezas de suas escolhas poéticas. Isso, para o autor de *Sagarana*, era algo que sustentava sua poética e um aspecto a se valorizar e não um *senão* a ser criticado:

A parte de sua poesia puramente lírica e singelamente elegíaca é importante. Mas eram simples sonhos no intervalo de grandes pesadelos [...] é, principalmente, um existencialista. Não tenho possibilidade de aprofundar o assunto, falta-me espaço, tempo e aparelho crítico; principalmente, falta de competência – por isso tenho de ser dogmático. Mas apenas estou dando um voto, e uma indicação. Acho que vale a pena voltar a esse autêntico poeta. Entrar em seus astros. Aqui também compensa descer: é também uma cratera infundibuliforme. Augusto dos Anjos ainda não foi estudado. Talvez mesmo nem tenha sido ainda percebido.¹³³ (grifos do autor)

A falta de “aparelho crítico”, competência, espaço e tempo – talvez indícios da intenção em publicar o ensaio, também foram argumentos usados na carta a Vicente para justificar a brevidade de seus comentários – e resultaria no dogmatismo, o que constituía a má crítica caracterizada por Guimarães Rosa na entrevista a Günter Lorenz. No entanto, seu dogmatismo poderia ser útil se fosse capaz de reacender uma discussão acerca de Augusto dos Anjos, visto que a crítica provocara um erro de leitura que desviou a recepção do poeta. Os críticos devem não apenas criar e destruir um autor, mas retomar, ressignificar, mesmo que sem a aparelhagem da crítica universitária.

Em “O jaboti e a tartaruga”, é provável que o escritor nomeie de originalidade o que chamava de “autenticidade” no concurso Walmap, ou seja, a capacidade de relacionar-se com a tradição literária sem repeti-la e sem parecer artificial. Para não ser simplório, nem pretensioso, é preciso proporcionar uma experiência de leitura semelhante à “pesca submarina”, ou seja, para encontrar o que se procura, é preciso ir

¹³³ Rosa, J.G. “Liquidificador”. IEB. JGR-M-21,01. Caixa 056.

munido de instrumentos e adaptar o olhar para uma nova realidade, que vai se mostrando, enigmaticamente, aos poucos.

*

Guimarães Rosa acompanhou os comentários acerca da imagem de si na leitura e acumulação das críticas a seu respeito; os álbuns de colagens eram reduplicados nas cartas e no empréstimo dos recortes a outros agentes literários empenhados na divulgação de sua obra (tais como críticos, tradutores e editores) por intermédio do próprio autor, que copiava trechos e os inseria, por exemplo, em cartas. Era reconhecido por esses críticos e ele também os consagrava ao fazer circular novamente seus textos, o que, por sua vez, dava ainda mais visibilidade para as suas narrativas.

Um exemplo particular da movimentação dos álbuns e de intervenção no modo de circulação dos discursos críticos acerca de sua obra é o oitavo número da revista *Diálogo* (1957), periódico dirigido pelo casal Vicente e Dora Ferreira da Silva. A edição dedica-se inteiramente a Guimarães Rosa, com artigos de crítica literária, roteiro de peça de teatro e coletânea de opiniões. A revista traz artigos de Antonio Candido, Milton Vargas, Dora Ferreira da Silva, Efraim Tomás Bó, Olivia Krähenbühl, Roberto Simões, Paulo Dantas e Luiz Costa Lima. Há ainda uma coletânea de opiniões sobre o escritor intitulada “Guimarães Rosa em 35 quadros”, com trechos coletados em mais de dez periódicos e livros publicados entre 1932¹³⁴ e 1957, assinados por jornalistas, colunistas sociais, críticos, escritores. Dentre eles: Brito Broca, Afonso Arinos, Thiago de Mello, Rubem Braga, Paulo Duarte, Guilherme de Almeida, Marques Rebelo, Renard Perez, Antonio Candido. Entre os textos, coube inclusive um trecho de coluna social: “além disso, é um homem educadíssimo, coisa que vai rareando em nosso meio”¹³⁵.

É surpreendente descobrir que foi o próprio escritor quem selecionou os trechos. Nas cartas entre Guimarães Rosa e Paulo Dantas (nomeado pelo escritor como um de

¹³⁴ Pode parecer estranho esse ano, visto que o escritor só estreia publicamente em 1946, mas trata-se na verdade de uma citação sobre o médico Guimarães Rosa: “Mais ou menos às duas e meia da madrugada chega ao hospital o caminhão transportando o doente, vindo em companhia o Dr. Guimarães Rosa, abalizado e ilustre clínico em Itaguara”. A. A. Lima Coutinho. “A messe de um decênio”, Itaúna, 1932, p. 35. In: Guimarães Rosa em 35 quadros. *Diálogo – Revista de Cultura*. Sociedade Nova Crítica. São Paulo, nov. 1957, p. 124.

¹³⁵ Magalhães, A. “A propósito de um livro”. *Correio da Manhã*, Coluna *All Right*. Rio de Janeiro, 13 mar. 1956.

seus “porta-vozes” em São Paulo), o escritor confirma que estava “entusiasmado com o número do *Diálogo*”, pedindo “(Avise-me, quando for para sair, quero adquirir logo uns 30 exemplares.) Depois, terei de fazer um mês de penitência, para purgar venenos e ranço da vaidade – doença danosa – que vocês estão injetando em mim”¹³⁶. Não se sabe se foi por ideia do próprio Guimarães Rosa ou de Paulo Dantas¹³⁷, mas, na carta seguinte, sabe-se que o escritor mandou trechos de críticas sobre ele para figurarem na revista (suponho que no conjunto intitulado “Guimarães Rosa em 35 quadros”).

Nessa remessa, foi enviado por engano um trecho de avaliação negativa atribuída a Marques Rebelo, e o incômodo do escritor em relação a esse erro confirma seu cuidado com a circulação dos textos de seus álbuns de crítica:

Será que você não tonteou, com as sucessivas remessas de munição para a ofensiva *Diálogo*-Simões? **Dei tudo o que aqui havia, aquela massa despauterada e imensa; mas vocês poderão escolher e separar, o que sirva.** Daqui, deste recanto amoitado e sem buritis, fico só agradecendo, agradecendo-vos.

Há, porém, uma providência que venho pedir a vocês, com séria urgência: a de cancelar, riscar, logo e sem falta, uma frase do Marques Rebelo, que foi no meio da cambulhada de citações. A frase é esta:

“Acho que a obra de Guimarães Rosa não tem significado algum”

Vejo, agora, que ela seguiu com o resto, e rogaria encarecidamente que a cortassem dos textos. Aliás, explico a você que ela só seguiu assim, porque, com muita coisa me ocupando, na hora, e com muita pressa, não pude rever mais atentamente os extratos, feitos na maior parte por uma pessoa inteligente e amiga, a quem, para isso, eu confiara todos os meus álbuns de recortes.

Agora, explico o motivo. **Eu tinha dito à dita pessoa que incluísse também algumas opiniões “contra”.** Acontece, porém que:

1) a referida frase foi atribuída ao Marques Rebelo, numa dessas reportagens de opiniões de fim-de-ano; ainda que ele não a tenha desmentido, e mesmo que ele pense assim (como de fato parece que pensa e diz), acho que não seria de boa ética estampá-la, no caso;

2) também seria deselegante, por se tratar de frase demasiado sintética, a ser metida no meio de outras, mais longas e meditadas; isso deixaria (ou poderia deixar) o Marques menos bem, me parecendo ato desleal, “jogada baixa”, “golpe-baixo”;

3) apesar do modo sarcástico, cáustico, mordaz, às vezes ferino, do Marques Rebelo, eu gosto dele, acho-o apenas um “saci”, inteligente e rebelde; aquilo tudo é malícia superficial, endiabramento jovial; no fundo, sei que ele é uma “grande praça”;

4) finalmente – e principalmente – **serei sempre grato, sentimentalmente grato, ao Marques Rebelo, não me esquecendo de que foi ele o primeiro a**

¹³⁶ Carta a Paulo Dantas, de 10 de ago. de 1957. Dantas, P. Op. cit., p. 72.

¹³⁷ Sabe-se que o escritor já tinha ajudado Paulo Dantas em outra ocasião, pois ele mesmo contou: “Facilitou-me todo o material para uma reportagem que estava fazendo sobre ele, através dos seus amigos, que saiu publicada na *Realidade*, com depoimentos até sobre sua carreira profissional, a prodigalidade e o zelo que ele se dedicava a sua secção, mesmo ali escrevendo ou tratando da sua correspondência, com tradutores estrangeiros”. Ibidem, p. 44.

escrever sobre meu primeiro livro, e a votar nele até ao fim, no seio da Comissão Julgadora do Concurso, etc. etc.

Está bem? Viva o sertão, então.

E por falar, passe, por favor, ao Simões, esta foto, que encontrei. Gosto dela, é a única, das que tenho aqui, em que me acho menos detestável. E tem a onça, jagaretê velha-de-guerra, pantaneira-cabeçuda, me espiando armada. Não é um defrontar? Vejo nela o sertão.

(Se não servir, mandem-na, depois, não tenho o negativo.) [...] ¹³⁸ (grifos meus)

Mais uma vez o autor usa termos relativos à guerra literária (ofensiva, munição). As opiniões contrárias à sua obra, indicadas por ele mesmo, não deveriam expor Marques Rebelo, que foi o primeiro que defendeu Viator e escreveu sobre ele. Em seu autoarquivamento, cabiam todos os textos, qualquer tipo de enunciação sobre ele, formando álbuns sobre si a partir do discurso crítico da época. Tal discurso era feito sob diversas formas: polêmica, impressões de leitura, análise formal, etc. Os álbuns de crítica não funcionavam apenas como álbuns fotográficos particulares, porque podiam circular pelo campo literário por intermédio do escritor.

Os textos de “Guimarães Rosa em 35 quadros” assemelham-se aos álbuns organizados pelo escritor, que (re)produzem sua imagem ou comentam a imagem autoral presente nos textos, mas, ao ser ele mesmo quem seleciona os trechos, as imagens de si surgidas daí passam a estar também sob a sua própria assinatura, somando o “auto” à representação. Aliás, o último trecho refere-se ao texto “Minas Gerais” (de agosto de 1957), de Guimarães Rosa: “Minas em mim: Minas comigo. Minas!” (Anexo 2).

Em meio à disputa literária entre escritores e críticos, a postura de Guimarães Rosa é a de silenciar-se criticamente, deixando suas investidas críticas no âmbito privado e se expondo apenas na apresentação de alguns escritores. Ele age no campo literário no oferecimento e seleção de textos sobre si, fazendo circular suas imagens percebidas pelos críticos e, logo, ampliando sua capacidade de direcionamento da leitura e interpretação de seus textos. Assim, vendo-se comentado nas leituras dos críticos e colocando-se como crítico de si mesmo, o escritor produz e age no campo literário sob esses diversos olhares e demandas.

¹³⁸ Carta a Paulo Dantas, de 14 de set. de 1957. Ibidem, p. 77-78.

Falar sobre si na entrevista

Você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto.¹

O espelho não porfia brilhar nem ser; mas, por de-fim, para usação, bem tem de relustrar-se.²

Barulhada prévia, seria contraproducente, cheirando a propaganda encomendada. Por isso recusei até entrevistas grandes, com fotografia.³

Guimarães Rosa mostrou-se desconfiado dos mecanismos de interpretação em jogo numa entrevista. É o que concluiu em uma entrevista concedida a Pedro Bloch: “Quando você me faz uma pergunta é como se estivesse alterando alguma coisa em mim, compreende?”⁴. Acredito que é importante visitar suas entrevistas atentando para o processo de modificação do autor de acordo com a pergunta feita, ou melhor, não se trata necessariamente de uma mudança do autor, mas da imagem que tinha ou promovia dele mesmo.

Geralmente, a entrevista é alvo de suspeitas da crítica literária em razão do princípio de análise do texto, segundo o qual o analista precisa distanciar-se do autor, devido à impossibilidade de se acreditar na verdade dita por ele, não porque mentira, mas porque não teria acesso a uma verdade sobre a criação literária. Ou seja, a ideia de projeto estético empreendido conscientemente passa a ser questionado pelos estudos literários que querem se distanciar da análise biográfica.

Com a devida precaução quanto ao grau de confiabilidade em relação ao que o escritor pode falar de sua própria criação, o crítico tem, na entrevista, uma fonte de depoimentos sobre os ritos de escrita, a interpretação da obra, os hábitos e crenças do

¹ Carta a Álvaro Lins de 19 de fevereiro de 1950. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais/11.html>>. Acesso em março de 2011.

² Rosa, J. G. “O Verbo & o Logos – Discurso Academia Brasileira de Letras”. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Op. cit, p. 59.

³ Carta a Vicente Guimarães, de 14 de jan. de 1946. Guimarães, V. Op. cit, p. 129.

⁴ Entrevista a Pedro Bloch. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 580, 15 jun. 1963.

escritor. Os comentários sobre a própria obra seriam semelhantes a prefácios tardios, que evidenciam uma autorreflexão que ilumina, confirma ou recusa interpretações.

Entre os motivos para o prazer de leitura das entrevistas, está a expectativa de encontrar no diálogo entre o escritor e um leitor (entrevistador), especialista em sua obra ou não, o delineamento dos momentos que possam explicar sua trajetória rumo à *autoria*. Os dados biográficos podem ser rearticulados em uma fala que explique, por exemplo, a origem para o fato de ser um bom contador de histórias ou alguém inovador quanto às técnicas literárias ou, ainda, seu diálogo com outros escritores e diferentes atitudes estéticas.

Para Leonor Arfuch, a entrevista, “talvez menos fantasiosa que a biografia, ancorada na *palavra dita*”, afirmou-se enquanto gênero devido à

exposição da proximidade, de seu poder de brindar um “retrato fiel”, na medida em que era atestada pela voz, e ao mesmo tempo não concluído, como, de alguma maneira, a pintura ou a descrição literária, mas oferecido à deriva da interação, à intuição, à astúcia semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gesto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico, do encontro.⁵

O gosto do público em geral pela entrevista ocorre devido ao efeito de proximidade que ela pode produzir entre autor e leitor. O diálogo entre entrevistador e escritor funciona com a inclusão imaginária do receptor: quem pergunta o faz a partir do que imagina ser do interesse dos leitores, aquele que responde é responsável por um discurso que vai ser lido ao lado de sua obra e, logo, tem seu leitor em mente na exposição de si que, em coautoria com o entrevistador, quer oferecer.

É comum, por exemplo, que o início de uma entrevista construa uma cenografia do encontro entre entrevistador e escritor, assinalando como se deu a interação entre eles. Esse é o caso da entrevista de Maria da Graça de Faria Coutinho⁶, uma jovem estudante que informa, na abertura de seu texto, ter encontrado Guimarães Rosa no Itamaraty – ele, muito simpático; ela, muito encabulada. Louis Wiznitzer relata que o escritor se recusou a responder algo e recostou-se num divã⁷; e, ainda, Ascendino Leite

⁵ Arfuch, L. *O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010, p. 152. Ver também o artigo: Rachel Esteves Lima, “A entrevista como gesto (auto)biográfico”. In: Miranda, W. M.; Souza, M. E. (Orgs.) *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 32-44.

⁶ Faria Coutinho, M. da G. “Entrevista com Guimarães Rosa”. Cópia da entrevista datilografada para o Colégio Brasileiro de Almeida (1º ano Clássico). 1966. IEB. JGR-R08,011. Caixa 093.

⁷ Wiznitzer, L. “Encontro com Guimarães Rosa e Cícero Dias em Paris”. *Letras e Artes*, jan. de 1950. IEB. JGR-R2, 88,11. Caixa 088. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774PagFis=2025>>.

destaca que Guimarães Rosa “contesta, sorrindo sempre, com malícia”⁸. A preparação do leitor para o discurso autoral com a descrição de um ambiente e de atitudes do entrevistado atualiza a presença do autor e confere ao texto uma dicção de documento.

A habilidade mais importante que o entrevistador precisa ter é o conhecimento prévio da obra do autor com quem dialogará; deve haver também uma “certa sintonia com o entrevistado, para além do conhecimento ou da admiração, como possibilidade de jogar, sem prejuízo do objetivo do encontro, seu próprio jogo discursivo”⁹. Não é a dinâmica que ocorre nas entrevistas concedidas a Maria da Graça e a Fernando Camacho¹⁰, ambas de 1966. Enquanto Fernando Camacho coloca-se demasiadamente, interrompe, completa e tenta dar ordem ao que é paradoxal e impossível de ser respondido facilmente por Guimarães Rosa, Maria da Graça faz 25 perguntas que, sem serem simples de responder, são formuladas com a simplicidade de quem acha possível uma resposta direta. Nesta última, Guimarães Rosa oscilou entre dar uma resposta rápida, mais protocolar, e ser generoso com a estudante, torcendo um pouco as respostas para ir além do que fora perguntado:

Maria da Graça: Gosta da vida social?

Guimarães Rosa: Detesto. Gosto muito das pessoas, mas tenho horror a vida social [...] Não gosto de frequentar a vida social, pois se noto alguma coisa, tenho logo vontade de escrever. Quando ando de ônibus estou sempre planejando algum trabalho. Concatenando ideias. Prefiro muito as montanhas ao mar. O campo agrada-me imensamente.

Já na entrevista concedida a Pedro Bloch (1963), Guimarães Rosa faz uma longa encenação sobre sua desconfiança em relação a esse tipo de diálogo: “Você sabe por que não dou entrevista? [...] As entrevistas saíam e eu guardava. Não tenho nada contra quem entrevista. Tenho é contra mim. Passado tempo ia ver o que tinha dito e não concordava mais comigo. Não diria mais aquilo, compreende? Não gosto do transitório, do provisório. Gosto do eterno”¹¹. O caráter transitório é rejeitado, mas é justamente esse índice de espontaneidade, entre outros elementos, que garante o efeito de proximidade.

Gilberto Cavalcanti é mais incisivo sobre a recusa do escritor:

⁸ Leite, A. “Arte e céu, países de primeira necessidade...” Entrevista com Guimarães Rosa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 maio 1946. IEB. JGR-R2, 215. Caixa 088.

⁹ Arfuch, L. Op. cit., p. 167.

¹⁰ Camacho, F. “Entrevista com Guimarães Rosa”. *Humboldt*, Berna, n. 37, p. 42-53, 1978.

¹¹ Entrevista a Pedro Bloch. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 580, 15 jun. 1963.

Guimarães Rosa não dá entrevista, nunca deu. Tem, sabem todos, por este gênero de jornalismo, verdadeiro pavor (“De mim não, falem de minha obra”, costuma dizer). Como então, saber um pouco do romancista de *Grande Sertão: Veredas*, um dos maiores e mais discutidos de nossa literatura? Pedro Bloch o pegou à traição, certa feita, tendo com ele conversado um longo tempo e, em seguida, passado tudo para o papel. Foi truque dos mais bem feitos, para o qual presta Guimarães Rosa, a partir d’agora, toda a atenção para não cair mais.¹²

A solução encontrada por Cavalcanti foi a de entrevistar a esposa do escritor, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, tentando devassar aspectos mais íntimos de seu cotidiano.

Na cenografia criada por Bloch, o entrevistador tenta convencer o leitor de sua posição especial como entrevistador informando que é alguém muito próximo a Guimarães Rosa: “E não é de responder a perguntas mas, tão amigo sou de Guimarães Rosa, tanto o conheço, tanto temos falado, que nem precisaria de ali estar para entrevistá-lo”. A rejeição, ao contrário, aproxima-o de outros que tentaram entrevistar o escritor: “Olhe, Pedro. Não posso dar entrevista. Não dou. Neguei a meus melhores amigos. Até a José Olímpio. Se dou a você, me coloco mal diante dele”¹³. O diálogo ocorre, então, só quando o entrevistador confirma que não se trata de uma entrevista: “Prometo respeitar seus escrúpulos. Não é entrevista, que não sou entrevistador. É conversa”¹⁴.

Guimarães Rosa se nega a conceder entrevista a Pedro Bloch (ou é apenas uma cenografia diversa para o encontro?), mas sabe que suas respostas resultarão em algum texto. O entrevistador faz formulações simplistas e padrões, próprias de um tipo de jornalismo que aposta na facilitação para o leitor. Sublinho duas delas pelo que podem mostrar acerca de alguns recursos de autorrepresentação de Guimarães Rosa:

Pedro Bloch: João, como é que você, que fala com essa absurda simplicidade, usa todo aquele “rebuscamento” para criar um conto?

Guimarães Rosa: Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, voo.¹⁵

Bloch opera uma separação entre a enunciação cotidiana do homem Guimarães Rosa e o rebuscamento no texto literário, como se o que é falado não possuísse um modo

¹² Cavalcanti, G. “Breve conversa sobre Guimarães Rosa”. Rio de Janeiro, *Jornal do Comércio*, 20 jun. 1965.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

particular de expressão. Mas Guimarães Rosa recoloca o problema de outra forma, sem responder nos termos propostos por ele, explicando mecanismos de seu processo de criação para indicar que não se trata de rebuscamento, mas da procura de algo que não está exatamente na palavra. A pesquisa de campo garantiria sair do conhecimento baseado apenas na leitura de descrições sobre um lugar e adentrar na compreensão do que não está na descrição de outros observadores, cientistas ou literatos.

Em outro momento da entrevista, Bloch propõe a facilitação da obra a partir do oferecimento do biográfico:

Pedro Bloch: Você não acha que seria bom, para aproximar sua obra do grande público, para que o público venha conhecer melhor Guimarães Rosa gente, falar mais de você?

Guimarães Rosa: Não. Quero que a minha obra se imponha sozinha. O livro deve ser vendido como toucinho, manteiga. Nunca quis ajuda de pessoas amigas para os meus livros. Deve ser coisa impessoal. A prova da arte é vender-se por si. **Eu não crio facilidade, crio dificuldade.** Só acredito no eterno. **Não quero facilidades.** Por isso meu livro *Sagarana* começa com o conto mais difícil. **Se eu pudesse só poria, nas capas, as críticas que escrevessem mal de meus livros, para dificultar ainda mais. Tenho tanta confiança de que a minha obra vai crescer com o tempo que sua divulgação não me preocupa.** (grifos meus)

Novamente Guimarães Rosa recoloca a questão, negando-se falar sobre sua intimidade e afirmando a construção consciente de dificuldades para a leitura. As capas e orelhas preparadas por Guimarães Rosa negam que o procedimento de mostrar críticas negativas estivesse no horizonte do autor, mas a formulação vale pela autoimagem de autor confiante na forma de circulação do nome Guimarães Rosa. Por outro lado, o fato de não ter assinado as orelhas de seus livros confirma o desejo de impessoalidade, pois se dirigia aos leitores mas não assumia o discurso auxiliar.

Quando surge essa confiança?

A primeira entrevista de Guimarães Rosa é pouco comentada, o que decorre, provavelmente, do tipo de texto efetuado por José César Borba logo após o lançamento de *Sagarana*. Isso porque a entrevista é apresentada em forma de artigo e, em alguns momentos, não fica muito evidente se quem faz afirmações é Guimarães Rosa ou o próprio entrevistador¹⁶.

De qualquer forma, cabe observar que, nessa entrevista, há informações não retomadas publicamente pelo escritor depois. É o caso da suposta influência de Euclides

¹⁶ Borba, J. C. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. IEB. JGR-R2, 214.

da Cunha desmentida por Guimarães Rosa ao contar que o leu quando pequeno, pulando trechos, e só o releu quando *Sagarana* já estava pronto e “rodando no prelo”.

O título dado para a entrevista, “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”, justifica-se pela afirmação autoral de que são as memórias de tais cidades que o tornaram escritor. Perguntado sobre a relação com o regionalismo, Guimarães Rosa responde que sua ligação é contingencial:

O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência. À medida em que vou vivendo e sonhando, participando de um mundo diferente do da minha infância, vou sentindo que mais tarde serei capaz de me tornar um escritor da cidade, quando os fatos e as pessoas de hoje forem partes da minha memória, constituírem lembranças e saudades, como as de Cordisburgo e Itaguara que me fizeram escrever *Sagarana*.¹⁷

A contingência, na época, explicaria o tipo de literatura, sendo possível até identificar a região que serviu de fonte para escrever os contos de *Sagarana*:

São duas regiões distintas, bem diferentes, em Minas Gerais. Aquela onde nasci, passei a infância e as férias da adolescência, pertencem: “O burrinho pedrês”; “Corpo Fechado” – só o cenário, pois os fatos, ou os seus elementos principais, vieram da outra zona; “A hora e a vez de Augusto Matraga” – só o início do conto, o resto sobe mais, no mapa; ‘Minha Gente’ e ‘Duelo’, se bem que o Turíbio Todo faça uma excursão pela outra região. A outra região é Itaguara, onde eu cliniquei mais tarde. A Itaguara devo estes contos: “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “São Marcos” e “Conversa de bois”. Naturalmente, ocorre certa interpenetração, e há muitos componentes comuns às duas regiões, ressalva Guimarães Rosa.¹⁸

Esse tipo de “revelação” ajusta-se às ressalvas inseridas ao final da primeira edição do livro, completando-a no sentido de localizar não apenas algumas citações, mas a autenticidade de uma experiência que foi ficcionalizada. Porém, mesmo assumindo uma enunciação própria ao regionalismo (e, portanto, inserindo-se no campo literário a partir dessa classificação), avalia que, “no último conto – ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’ – a ação acha-se praticamente despojada, quanto ao afã de documentação, do caráter regional e pode-se, talvez, por isso mesmo, sentir melhor a linha do destino incidindo sobre o homem, sobre o meu personagem”¹⁹.

No dia seguinte à conversa com Borba, Guimarães Rosa concede outra entrevista, desta vez a Ascendino Leite, e apresenta o regionalismo de outra forma. No início do texto, o entrevistador constrói a cenografia do encontro: descreve que o escritor pedira

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

desculpas pela demora em marcar o encontro e dissera que concedera uma entrevista no dia anterior. A primeira pergunta dá mostras de que a interação com este entrevistador será um pouco diversa da anterior. Por exemplo, para responder sobre onde nascera, Guimarães Rosa faz uma digressão acerca do nome da cidade, pergunta se o outro já visitara a Gruta do Maquiné, percorrendo bastante sobre ela.

A segunda pergunta, sobre ter ou não guardado reminiscências desses lugares, é o mote para continuar a digressão sobre a gruta: o escritor vai até a estante de livros, pega *Viagem através do Brasil*, de Ariosto Espinheira, e lê trecho sobre a gruta. Pega outro, *A gruta do Maquiné e seus arredores*, de Afonso de Guaíra Heberle, e lê trecho que descreve a paisagem de Cordisburgo, finalizando-a com a seguinte formulação poética: “E quem lá nasceu tem de guardar uma concepção mágica do Universo...”²⁰.

Falar sobre Cordisburgo e a gruta torna-se um recurso retórico para não falar de si. Em outro momento, Guimarães Rosa pede que o interlocutor recoloca as questões de outro jeito:

Por falar nisso, aceita que se classifique de ‘regionalista’ a série de novelas reunidas no *Sagarana*?

– Aceito tudo. Fico neutro, nesta matéria.

– Mas qual a sua concepção de ‘regionalismo’ ou como entende que deva ser encarado como processo de estilização?

– Pergunte de outro jeito, por favor. Eu hoje estou preferindo ir do concreto ao abstrato.²¹

A dinâmica da entrevista é direcionada pelo escritor. Com a recusa de falar da estética regionalista, ele mesmo inverte a lógica inicial da entrevista: ao ser perguntado sobre Cordisburgo, em lugar de memórias sobre sua terra natal, o escritor recorre a sua biblioteca, passando a voz para Ariosto Espinheira e Afonso de Guaíra Heberle; no entanto, não é porque tenha se apoiado em uma bibliografia para abordar a terra natal que respondera diretamente sobre o regionalismo. Na verdade, “ir do concreto ao abstrato” significava sair do rótulo do regionalismo, o que Ascendino percebe em seguida quando propõe uma pergunta mais direta:

Insisto:

– Qual o motivo que o levou a escrever *Sagarana* e em que proporção contribuiu para isso o seu sentimento das coisas de sua terra?

O criador de “Conversa de bois” define-se com estas palavras:

– Na sua pergunta já está metade da resposta. Saudade da terra: cinquenta por cento. A distância física aproxima de nós as coisas, as pessoas e os lugares

²⁰ Leite, A. “Arte e céu, países de primeira necessidade...” Op. cit.

²¹ Ibidem.

ausentes. Depois, **cada um deve falar do que conhece melhor naturalmente**. E, ainda naquela ocasião eu achava que, **não podendo compor fábulas só com animais**, que são “retilíneos”, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus, menos uniformizados, mas sem “pose”, **mais inconventionais** que a gente do asfalto. Com eles, **no seu habitat, pode-se deixar a solta a poesia, sem prejuízo do realismo**. Há menor quantidade de matéria “isolante”, **que nas histórias citadinas obriga a gente, a bem da naturalidade e da verossimilhança, a gastar muita página boba**. E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na cidade a natureza exterior também representa mas de modo quase invisível. Na roça, não. Na roça, o diabo ainda existe. Já fiz pequenos pactos, provisórios, com o dito. Se eu tivesse morrido três meses depois, estava frito... (grifos meus)

A saudade, a experiência, o desejo de criar a partir de histórias de animais seriam essenciais para a escrita e desencadeariam outras escolhas. Isso levou o entrevistador a perguntar em seguida se ele não escreveria sobre outros lugares e situações mais *avanzadas*, o que Guimarães Rosa prontamente confirma, afirmando que tal ponto de partida foi tomado por ele apenas na escrita de *Sagarana*.

Note-se o vocabulário ligado à noção de condicionamento: ele *deve* falar do que conhece; não *pode* destacar apenas animais; *pode* intensificar o poético com os personagens capiaus no sertão; tem menos matéria narrativa que o *obriga* a manter a verossimilhança. A realidade urbana mascara a existência de forças naturais, mas na roça “o diabo ainda existe”. A dúvida quanto ao pacto realizado por Riobaldo, aqui é enunciado como uma verdade autoral ao trazer para o âmbito da confidência uma imagem do universo ficcional, criando para si mesmo uma breve mitologia que pode acompanhar uma frase dita muitos anos depois: “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão”²². Assim, se o entrevistador pode construir um roteiro de questionamentos e um recorte relativo às respostas do autor, o que auxilia na construção mitológica do artista, o entrevistado está, em cada resposta, oferecendo material para a construção dessa rede discursiva próxima ao ficcional.

Ascendino Leite provoca e formula questões para que o escritor entre no jogo discursivo. Hoje é muito comum citar o trecho em que Guimarães Rosa fala sobre sua infância e, retirada do contexto original, parece tratar-se de uma abordagem voluntária e afetuosamente recordada. Porém, na entrevista, a passagem vem depois de Ascendino insistir e ser despistado pelo escritor (que recorre à biblioteca) e, diante disso, a

²² Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: Coutinho, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 95.

negativa que inicia a resposta é realmente uma restrição quanto ao que não quer relatar na entrevista:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. [...] Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, **botando todo mundo conhecido como personagens, misturando** as melhores coisas vistas e ouvidas, **numa combinação mais limpa e mais plausível**, porque – **como muita gente já compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco.** A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade.²³ (grifos meus)

Na disputa ganhou Ascendino, que conseguiu de Guimarães Rosa imagens e narrativas, mesmo que sintéticas, que explicariam sua trajetória e, logo, uma das características mais caras ao leitor que busca ver no texto a elucidação sobre o que levou alguém a se tornar escritor. Confirma-se, desde então, uma cenografia autoral amplamente aceita no campo literário: Guimarães Rosa seria diferente desde criança, quando já inventava narrativas, corrigindo o real ao misturar as “coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível” já que a vida é composta de “histórias mal arranjadas”. Na formulação acerca de suas dificuldades de manter, na infância, o hábito criador, simultaneamente ao cotidiano com adultos que interferem, Guimarães Rosa enuncia uma poética: é preciso combinar o que há de mais bonito no real para corrigir os seus erros.

Falante, constrangido, provocador, reverente: esses foram alguns comportamentos exibidos pelos entrevistadores; um escritor reticente, explicativo, afetivo em relação ao passado, aborrecido com os rótulos. No jogo entre os imaginários dos sujeitos envolvidos na situação enunciativa, é possível observar o surgimento de uma imagem do enunciador, o *ethos*. Em uma entrevista, segundo Ruth Amossy, o entrevistador e o entrevistado adaptam a apresentação de si aos esquemas coletivos que acreditam

²³ Na avaliação quanto ao ficcional presente no cotidiano que evidenciaria uma postura autoral (“a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco”), Guimarães Rosa dá uma pista de que está retomando uma formulação prévia (“como muita gente já compreendeu e já falou”), talvez shakespeariana, “a vida não passa de uma história cheia de som e fúria contada por um louco significando nada”.

interiorizados e valorizados por seu público-alvo. Ele o faz não somente pelo que diz de sua própria pessoa [...], mas também pelas modalidades de sua enunciação. É então que ele incumbe o receptor de formar uma impressão do orador relacionando-o a uma categoria conhecida. O discurso lhe oferece todos os elementos de que tem necessidade para compor um retrato do locutor, mas ele os apresenta de forma indireta, dispersa, frequentemente lacunar ou implícita.²⁴

Para o autor, conceder uma entrevista é importante em termos de divulgação da obra e enquanto ato de reconhecimento. Na situação dialógica, os escritores se expõem ao construir rapidamente respostas ou ao negar respostas; ao afirmar o controle sobre tudo em sua obra ou ao se surpreender por uma interpretação de seu interlocutor; ao aceitar provocações ou ao evidenciar seu controle; ao acentuar as características inovadoras de sua obra ou ao assumir uma linguagem humilde; ao prometer algum novo livro ou simplesmente ao mudar de assunto.

A identificação de regionalista, por exemplo, foi um rótulo usado para criticar e elogiar a obra de Guimarães Rosa, tendo sido difícil para o escritor encontrar formulações que agradassem leitores com diferentes visões sobre o regionalismo. Assim, na fortuna crítica rosiana, há frases como “o melhor dos regionalistas” e há também opiniões acerca de sua vivência na guerra que afirmam que, depois disso, é incompreensível que conte “‘casos’ acontecidos em Minas e anedotas mais ou menos vazias”²⁵. O escritor lidava com quem elogiava o regionalismo em sua obra e com a negação de sua literatura em função desse critério.

3.1 Confissões a João Condé

Algumas edições de *Sagarana* (1983) reproduzem uma carta de Guimarães Rosa endereçada a João Condé, em julho de 1946, que fora publicada originalmente no jornal carioca *A Manhã*. Condé era o responsável pelos Arquivos Implacáveis, caderno literário de *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, que depois passou a ser publicado na revista *O Cruzeiro*. O caderno era dividido em várias colunas, nas quais os comentários e informações sobre escritores brasileiros apareciam em perfis biográficos, relatos de

²⁴ Amossy, R. “O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos”. In: *As imagens de si no discurso*. Op. cit., p. 126.

²⁵ Fernandes, H. Op. cit.

curiosidades, entrevistas; havia também a reprodução de fotos de infância, de manuscritos e de trechos inéditos de obras de escritores novos ou consagrados²⁶.

Guimarães Rosa esteve presente em algumas seções. Sua colaboração mais expressiva ocorreu na época do lançamento de *Sagarana*, na coluna *Confissões*, com uma carta sobre seu processo de criação. Entretanto, mesmo com presença discreta na coluna, colecionou os *Arquivos Implacáveis* em recortes colados em suas encadernações de críticas, inclusive reservando um dos álbuns ao caderno literário (1952-1958)²⁷. Nota-se que, pelo conjunto, a abordagem de Condé criava escritores-personagens, para os quais dava visibilidade a partir da exposição de sua vida privada e dos hábitos de produção literária.

A carta aberta sobre o processo de criação de *Sagarana* configura uma discursividade diferenciada em relação à entrevista enquanto forma de depoimento. Mesmo sendo uma escrita encomendada, semelhante a qualquer outro depoimento, fazer isso por meio da escrita epistolar e no interior de seu próprio livro (“nos espaços brancos dêste seu exemplar de *Sagarana*”²⁸) são recursos que criam uma ideia de proximidade com o leitor, sugerindo uma disponibilidade de revelação, confissão, ainda mais acentuada que em uma entrevista.

Para oferecer “uma explicação, uma confissão, uma conversa” sobre sua obra, sem interrupções, queixas quanto às contradições e ansiosas intervenções de um entrevistador, o escritor pôde criar um interlocutor privilegiado. Isso foi possível graças aos códigos da escrita epistolar, sobretudo a encenação de um diálogo entre distantes e a capacidade de tornar presente a voz do outro, que ocorre quando se lê uma carta, pois o leitor de cartas sempre tenta ouvir a voz de quem as escreveu. Tal forma permite também que a exposição seja organizada, cuidadosamente preparada, e não submetida à sucessividade da fala.

²⁶ Sampaio, R. de C. *Edição anotada dos Arquivos Implacáveis de João Condé*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

²⁷ IEB. JGR-AI, CX. 96. Em fevereiro de 1957 ele participa da coluna *Gosta e Detesta*: “Detesta: reunião social; frio; bife sangrento; dirigir automóvel; política; ficar de pé; escrever cartas; conversar em autolotação; comida sem alho e pimenta; colchão e travesseiro macios; Gosta: deus, bois, alho e pimenta, laranja, poltrona, gatos, mulher, olhos (de mulher), boca (de mulher), pés e sapatos (de mulher)”.

²⁸ Confissões. Depoimento de João Guimarães Rosa a João Condé. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. *Letras e Artes*. IEB. JGR-R2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&PagFis=78>>.

Dessa forma, o comentário do autor pode ganhar um investimento estético que, em uma entrevista, corre o risco de receber conotações diferentes. Para referir-se a *Sagarana*, Guimarães Rosa expõe o processo de criação ocorrido em 1937, quando começou a escrever o que seria sua primeira versão, o conjunto de contos *Sezão* que, no momento em que foi entregue para a livraria José Olympio por ocasião do concurso, recebeu o título de “Contos (título provisório, a ser substituído)”.

Guimarães Rosa afirma-se como escritor inspirado, para quem um dia “chegou a hora de o *Sagarana* ter de ser escrito”, momento em que poderia apresentar “inteira” a sua “concepção-do-mundo”, sendo a arte um “daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno”²⁹.

Confessa que lutou contra o lugar-comum e o que sabia ser um modelo de escrita. A enumeração que ele faz para afirmar o temor cria um painel pessoal do campo literário da época: “Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço”³⁰. O tom usado é semelhante à ideia de guerra literária comentada na carta a Vicente Guimarães.

A definição rosiana quanto ao tipo de literatura que produzia no início do projeto é vaga e, ao mesmo tempo, precisa quanto ao tipo de discurso que pode ser associado ao nome Guimarães Rosa: “Já pressentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E – sendo meu – uma série de Histórias adultas da Carochinha, portanto”. Coube, então, o pressentimento e, simultaneamente, uma definição clara sobre o tipo de autor que seria (“sendo meu”).

O espaço que abarcaria as narrativas (“Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral”) é escolhido a partir da experiência e da relação afetiva do escritor – “o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas”³¹. Entre preferência, saudade,

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

conhecimento, o mais importante é que o povo sertanejo resultaria em melhores personagens.

Definidos o gênero, o espaço e os personagens nascidos de sua experiência em Minas Gerais, o escritor descreve o modo de realização dos contos:

Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã.
O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em **sete meses; sete meses** de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em **cinco meses, cinco meses** de reflexão e de lucidez).³² (grifos meus)

A descrição, ao reiterar o tempo de redação, favorece a mitologização do ato da escrita. *Sagarana* seria o resultado de um escritor inspirado, deslumbrado e em exaltação criativa que permitiam a convivência, pela escrita, com o ambiente sobre o qual estava escrevendo.

O fechamento da carta é significativo, mostrando um Guimarães Rosa confiante no futuro de *Sagarana*: “Por ora, Condé, aqui está o que eu pude relembrar, acerca do *Sagarana*. Se Você quiser, eu poderei contar, mais tarde, – num exemplar da 2ª edição – algumas passagens históricas, ocorridas entre o dia 31 de dezembro de 1937 e a data em que o livro foi entregue à Editora Universal. Serve?”.

O escritor descreveu sucintamente a criação, a reelaboração ou o descarte de narrativas que compunham *Sezão*. Ao falar sobre *Sagarana* a partir do conjunto de contos de 1937, ofereceu ao leitor os pontos que geralmente se deseja conhecer ao ler depoimentos: o nascimento da ideia de uma estória (acontecimento real, inspiração súbita), o tipo de investimento que uma narrativa pede (nasceu pronta ou precisou de muito trabalho), a necessidade de abandonar alguns contos, quais os textos preferidos e quais ficaram, numa promessa de escrita, para serem retrabalhados futuramente.

Na solidão da escrita epistolar, mesmo que enviada a muitos leitores, Guimarães Rosa pôde abordar seu processo de criação e, de forma abreviada, informar impasses e vitórias que, em uma entrevista, seriam alvo de tentativa de questionamento. Assim, pôde simplesmente enumerar:

³² Ibidem.

I) O BURRINHO PEDREZ – Peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio.

II) A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO – A menos “pensada” das novelas do *Sagarana* a única que foi pensada velozmente, *na ponta do lápis*. Também, quase não foi manipulada, em 1945.

III) DUELO – Aqui, tudo aconteceu ao contrário do que ficou dito para a anterior: a história foi meditada e “vivida”, durante um mês, para ser escrita em uma semana, aproximadamente. Contudo, também quase não sofreu retoques em 1945.

IV) SARAPALHA – Desta, da história desta história, pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto.

V) QUESTÕES DE FAMÍLIA – História fraca, *sincera demais*, meio autobiográfica, mal realizada. Foi *expelida do livro* e definitivamente destruída.

VI) UMA HISTÓRIA DE AMOR – Um belo tema, que não consegui desenvolver razoavelmente. Teve o mesmo destino da novela anterior.

VII) MINHA GENTE – Por causa de uma gripe, talvez, foi escrita molemente, com uma pachorra e um descansado de espírito, que o autor não poderia ter, ao escrever as demais.

VIII) CONVERSA DE BOIS – Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de *mediunismo* puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada.

IX) BICHO MAU – Deixou de figurar no *Sagarana*, porque não tem *parentesco profundo* com as nove histórias deste, com as quais se amadrinhara, apenas por pertencer à mesma época e à mesma zona. Seu sentido é outro. Ficou guardada para outro livro de novelas, já concebido, e que, daqui a alguns anos, talvez seja escrito.

X) CORPO FECHADO – Talvez seja a minha predileta. Manuel Fulô foi o personagem que mais *conviveu “humanamente”* comigo, e cheguei a desconfiar de que ele pudesse ter uma qualquer *espécie de existência*. Assim, viveu ele para mim mais umas 3 ou 4 histórias, que não aproveitei no papel, porque não tinham valor de parábolas, não “transcendiam”.

XI) SÃO MARCOS – Demorada para escrever, pois exigia grandes *esforços de memória*, para a reconstituição de paisagens já muito afundadas. Foi a peça mais trabalhada do livro.

XII) A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA – História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, *não falarei sobre o seu conteúdo*. Quanto à forma, representa para mim *vitória íntima*, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir. (grifos meus)

Se antes o escritor afirmara a inspiração para compor textos que indicariam a sua “concepção de mundo”, agora se autoavalia, mostrando-se disposto a confessar os defeitos, limitações e sucessos. Na listagem de comentários explicativos, pares opositivos surgem e evidenciam a complexidade da visão do autor sobre sua própria obra: uma narrativa é “expelida do livro” por ser “sincera demais” *versus* outra que é valorizada por ter um personagem que conviveu “humanamente” com o escritor e que o fazia desconfiar de que tinha uma “espécie de existência”; uma representa “vitória

íntima” de um estilo buscado *versus* outra, de que “menos” gosta; narrativas “meditadas” *versus* contos pensados “na ponta do lápis”, molemente devido à gripe ou ainda ao “mediunismo”; esforço para manutenção da memória *versus* esquecimento de uma versão para que outra, nascida repentinamente, possa existir; histórias cortadas do livro por serem “mal realizadas” *versus* conto sem “parentesco profundo”, que caberá em livro a ser escrito futuramente.

3.2 A não entrevista: imagens de si a evitar

Antes de Pedro Bloch, outro entrevistador pegara Guimarães Rosa “à traição”³³. Trata-se de Louis Wiznitzer (1950), que retrata um escritor falando até de política internacional ao criticar o envio de “velhos célebres” para a Europa. A conhecida discrição de Guimarães Rosa acerca de seu trabalho diplomático (sobre o qual não escrevia nem em cartas a familiares) é rompida, mas parece inverossímil que, se disse mesmo isso, tenha usado tais palavras. Louis Wiznitzer perguntou igualmente sobre a produção ficcional de Guimarães Rosa:

Volto-me agora para Guimarães Rosa e pergunto-lhe em que trabalha no momento, em que romance; mas ei-lo que se repoltra no *divan* e adverte em atitude sibilina: “— Diga que sou Guimarães Rosa, o misterioso... E não quer acrescentar mais nada”. Acredita que a obra de arte nasce espontaneamente ante o resultado de um esforço consciente? Desta vez, porém, ele se decide a responder: “— Creio na inspiração. Às vezes começo a divagar, a imaginar, e então, a coisa não tem mais fim e como um rio que se repartisse em muitos outros e fosse correndo sempre. Não sei como canalizá-lo, como recolher tanta riqueza. Quando a inspiração não vem nenhum esforço pode ser útil. Resta-me esperá-la”.³⁴

O escritor teria se portado, de acordo com esse retrato, de forma presunçosa no início, e, depois, teria adequado sua imagem à de escritor inspirado, característica exibida em outras entrevistas.

Guimarães Rosa escreveu carta em resposta à publicação de Louis Wiznitzer, acusando o trecho sobre envio de “velhos célebres” para a Europa de “inteiramente falso”. Além disso, afirmou ter lido com espanto as outras duas respostas, já que apenas

³³ Expressão de Gilberto Cavalcanti, comentando a entrevista de Pedro Bloch.

³⁴ Wiznitzer, L. “Encontro com Guimarães Rosa e Cícero Dias em Paris”. *Letras e Artes*, jan. de 1950. IEB. JGR-R2, 88,11. Caixa 088.

conversou com o entrevistador na ocasião do encontro com ele e Cícero Dias, tendo prometido uma entrevista com perguntas e respostas por escrito.

O descuido do entrevistador se revelaria igualmente na forma do texto. Antes de criticar veementemente a invenção de Louis Wiznitzer em relação à passagem sobre intercâmbio de brasileiros na Europa, Guimarães Rosa avalia a reprodução de suas respostas acerca da literatura: “Frases anódinas minhas, vejo-as agora impressas, mas mal citadas, mal reproduzidas, nisso não há maior mal, é da paz, é da guerra”³⁵. Sem portar-se para uma entrevista de fato, as respostas são consideradas insignificantes e prejudicadas, ademais, pela má reprodução de suas palavras.

A passagem sobre o “envio de velhos” para intercâmbio na Europa causou desconfortos. Devido à situação, Guimarães Rosa escreve a Álvaro Lins (ele mesmo enviado pelo governo brasileiro) descrevendo a conversa transformada em entrevista. Segundo o escritor, o encontro se deu por acaso, pois estava indo com o pintor Cícero Dias para o ateliê dele em Paris, quando este lhe disse que também Louis Wiznitzer estaria lá. Guimarães Rosa apresenta o entrevistador a Álvaro Lins:

(Você conhece Wiznitzer? É um rapazinho austríaco, mal definido, estudado e esforçado, que fala seu tanto de português; já estive no Brasil, e anda por aqui numa *casca penosa, lambendo embira*, como na roça se diz, apesar de inteligente, autor inclusive de um trabalho interessante sobre a Mitomania, e de se ocupar, no momento, com a tradução de um livro de Heidegger. Trato-o bem, e, a pedido dele, falei com o Paulo Duarte para que o aceitasse como correspondente do *Estado de S. Paulo*).³⁶

A carta, enunciação com marcas relevantes para refletir sobre a autorrepresentação de Guimarães Rosa, mostra que, na apresentação do entrevistador, o escritor demarca a distância entre os dois ao construir a imagem do outro como tudo o que ele mesmo não era: Wiznitzer era jovem, em dificuldade financeira, “estudado e esforçado”, mas ainda “mal definido”, necessitado de favores do entrevistado. O trabalho sobre mitomania não necessariamente explicaria as mentiras que escrevera, mas certamente é irônico que um pesquisador da mitomania envolva-se em uma falsa entrevista.

³⁵ A resposta do escritor recebe o título de “Carta de João Guimarães Rosa”, 5 maio 1950. *Letras e Artes*. IEB. JGR-R2, 88,11.

³⁶ Carta a Álvaro Lins de 19 de fevereiro de 1950. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/11.html>>. Acesso em março de 2011. (Anexo 16)

Guimarães Rosa conta ainda que negou o pedido de entrevista em conjunto com Cícero Dias, porque, além de não se sentir disposto fisicamente, não gostava da situação: “entrevista a dois, para pequeno espaço em jornal, não é da minha crença; o português de Wiznitzer não afiançava a façanha; e, a rigor, em hora pacífica, acho que o seguro é a gente responder, por escrito, a perguntas escritas”. Também no restante da carta o escritor retomará essa indisposição para a entrevista entendida como materialização de uma dada espontaneidade – se não confiava no entrevistador, o melhor seria oferecer tudo por escrito, trabalho que só se justificaria caso lhe fosse reservado um espaço maior no jornal.

A publicação ocorreu e o escritor incomodou-se com a imagem de si que surge na entrevista: “todas as respostas que ele pôs em minha boca são trechos de conversa *off the record*, e ainda assim incompletas, parcialmente reproduzidas, mutiladas ou hidratadas, pífiás, chochas. Perfeito retrato de um Guimarães Rosa imbecilizado, contraposto ao brilho de Cícero”. Se a ideia que os leitores teriam de um autor recostado no divã seria ruim, a situação era ainda mais criticável em razão da possível comparação que os leitores fariam entre ele e o pintor. Mas isso não seria o pior (“Bem, isso não faz mal, não bole no meu bolso nem arranha fundo minha vaidade”), visto que a fala do escritor-diplomata acerca da presença de pesquisadores brasileiros na Europa feria, de uma só vez, duas imagens públicas, a do autor e a do diplomata:

Primeiro que tudo, há o aspecto cretino da história: quem lê a entrevista, não pode deixar de fazer de mim a idéia pior possível: a de um idiota desfrutável, que, teimando em guardar estrito mutismo, a respeito de inofensivos assuntos gerais, acaba respondendo inconvenientemente e imprudentemente à única pergunta comprometedora, à única pergunta *temporal* que o repórter lhe fez.

A imagem de alguém incapaz de reconhecer uma pergunta perigosa constrange-o pelo que pode resultar da leitura pública de sua imagem. A carta para Álvaro Lins tem, ao final, um pedido ao amigo e crítico literário:

não será abuso meu pedir a você que controle por mim tudo o que houver ou que não houver, a esse respeito? Você não imagina quanto ficarei grato, por qualquer palavra sua. Talvez, se você achar bem, valeria a pena, depois que *Letras e Artes* publiquem minha carta, arranjar-se uma nota no *Correio* ou em *Jornal das Letras*, sobre o caso. Não estou querendo demais?

Percebe-se que ele não quer esperar que alguém o defenda; prefere controlar o assunto via Álvaro Lins, atitude que se ajusta perfeitamente com uma passagem anterior da carta: “você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto”. A formulação acerca da exposição de si não

deve ser tomada como verdade, já que o autor não controla totalmente a circulação de sua imagem, mas é relevante no que diz respeito ao que o escritor propunha para si, ou seja, sua postura em relação ao mundo passava pela autoimagem de autocontrole.

3.3 Literatura é vida, mas encarcere sua personalidade para escrever

Não devemos examinar a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla os seus escaravelhos.³⁷

Em direção oposta ao texto de Louis Wiznitzer, Guimarães Rosa concedeu ao crítico literário alemão Günter Lorenz, em 1965, a que seria sua mais famosa entrevista³⁸. Muito citada pelos críticos rosianos, ela recebe prestígio em razão da qualidade do encaminhamento do crítico e pelas respostas paradoxais colocadas por Guimarães Rosa, que renuncia, por diversos momentos, às explicações sobre as suas narrativas, ao passo que o entrevistador engaja-se no jogo discursivo, tentando recolocar questões sem reduzir o caráter paradoxal das respostas de Guimarães Rosa.

A diversidade de assuntos na entrevista a Lorenz e a capacidade dos interlocutores em adequar-se às mútuas demandas são aspectos que tornam esse diálogo o mais retomado pela crítica, mas me interessa, sobretudo, dois tipos de passagens que são determinantes para a autorrepresentação de Guimarães Rosa: as falas sobre Cordisburgo e sobre a sua prática como escritor.

Com entendimento semelhante ao de Ruth Amossy sobre a cena enunciativa, João Adolfo Hansen parte da ideia de que “entrevistas envolvem não só coisas ditas, efeitos no enunciado, como maneiras de dizer, regulação pragmática da enunciação. [...] Na entrevista, o leitor lê o confronto, por vezes oposição, de duas máquinas discursivas de determinações distintas”³⁹. Hansen reconhece em Lorenz a “astúcia de entrevistador e

³⁷ Ibidem, p. 67.

³⁸ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 62-97.

³⁹ Hansen, J. A. A imaginação do paradoxo. In: *Floema*, ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006, p. 103. Texto publicado originalmente em *Arte em Revista*. Anos 60, São Paulo: Kairós, ano 1, n. 2, maio/ago. 1979.

certa obstinação de crítico”. Guimarães Rosa, por sua vez, falou por paradoxos (valorizando-os), subordinando “o que diz à maneira como diz”⁴⁰.

A exposição do escritor em uma entrevista é, por definição, muito desigual em relação à exposição de quem lhe dirige perguntas. O autor comenta uma escrita do passado (e, por vezes, prometendo outra produção), enquanto o entrevistador pode ser um desconhecido para ele ou para o público e, se a entrevista for boa e o escritor continuar importante no campo literário, seu nome poderá ser valorizado ao associar-se ao entrevistado.

Guimarães Rosa reconhece em Lorenz um interlocutor especial, revelando seu reconhecimento ao entrevistador em razão de um texto que ele escrevera sobre sua obra⁴¹. É o escritor quem, desta vez, dissocia sua fala de uma “entrevista”, afirmando que sua expectativa é a de uma conversa entre indivíduos que não procurarão respostas simples:

Eu certamente não teria aceito seu convite se esperasse uma entrevista. As entrevistas são trocas de palavras em que um formula ao outro perguntas cujas respostas já conhece de antemão. Vim, como combinamos, porque desejávamos conversar. Nossa conversa, e isto é o importante, desejamos fazê-la em conjunto.⁴²

Entre os muitos críticos que abordam essa entrevista, Heloísa Vilhena de Araújo entende que há uma postura uniforme do escritor no sentido de revelar-se um “restaurador”. A partir da frase “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”, a ensaísta avalia que aí se revela a “a integridade de sua postura – que o regia em todos os aspectos de sua vida. Esta atitude una, unificadora em sua personalidade, é a atitude do *restaurador*: do recuperador da originalidade e frescor da vida e do mundo”⁴³.

⁴⁰ Ibidem, p. 104.

⁴¹ Esta é uma das passagens em que Guimarães Rosa elogia seu entrevistador: “No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo, você mesmo escreveu isso, ‘perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original’. Ele está ainda além do céu e do inferno. *Er ist der, Mensch, der Gott verloren und den Teufel gefunden hat*, assim você o definiu e está certo. Estou constantemente citando o seu próprio ensaio que me impressionou muito, e realmente não posso entender como você pôde se aproximar tanto de minha metafísica, se naquela época ainda não me conhecia”. Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 86.

⁴² Ibidem, p. 64. *Constituir uma conversa* é uma de suas definições para qualificar a boa crítica literária.

⁴³ Araújo, H. V. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2007, p. 17.

A conversa não segue um caminho linear. Por mais que Lorenz a conduzisse segundo temas, o escritor desviava-se do assunto com respostas inesperadas e paradoxos – segundo ele, “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras”⁴⁴. Ao perguntar sobre o processo de criação do escritor e este confirmar a ideia de inspiração em uma formulação que indica que ele é uma invenção de si mesmo (“quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo”), Lorenz indica que não acredita, pois esta não é a imagem corrente do escritor, na medida em que se sabe que ele é da linhagem dos escritores trabalhadores, e reclama:

Günter Lorenz: [...] E saiba que nunca um autor conseguiu me deixar tão nervoso durante uma conversa. Você é mesmo um fabulista; mal seu interlocutor se descuida, você se afasta do tema se este não lhe agrada. Mas eu ainda não o vou libertar de sua biografia e de suas obras, embora pelo jeito você não goste de falar nisso. Por favor, continue a nos explicar o seu processo de trabalho, pois é interessantíssimo.

Guimarães Rosa: Você, Günter, parece um professorzinho de escola, invejoso do meu prazer em falar sobre o que eu queria. Continuemos, pois, falando do que não me parece importante! Se depois me considerarem um charlatão, você será o responsável.⁴⁵

Haveria a disposição entre entrevistador e escritor para a compreensão e observação atenta quanto aos gestos do outro. Referir-se à sua biografia e às suas obras não seria, para Guimarães Rosa, “importante”, e poderia levar o leitor a pensar que suas formulações revelariam um “charlatão”. Contudo, é nessa entrevista que Guimarães Rosa mais aborda a sua atividade de escrita; um dos pontos mais importantes e recorrentes é o da responsabilidade do escritor.

Segundo ele, o abandono do Congresso de Escritores Latino-Americano, que ocorria no período da entrevista, resultou da crença de que o escritor não tem de se ocupar de política, reservando o seu tempo para a escrita. Sua missão seria outra, mais importante: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem”⁴⁶. Mesmo parecendo reacionário, Guimarães Rosa não aceita ser comparado a Borges quanto à postura política, visto que este demonstraria “falta de consciência e responsabilidade” e

⁴⁴ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 68.

⁴⁵ Ibidem, p. 71.

⁴⁶ Ibidem, p. 63.

ele, Guimarães Rosa, estaria “do lado daqueles que arcam com a responsabilidade e não dos que a negam”.

Para ele, é preciso que o escritor mantenha a consciência desperta e cuide constantemente da linguagem, conservando seu vigor.

De cada cem escritores, um está aparentado com Goethe e noventa e nove com Zola. A tragédia de Zola consistiu em que sua linguagem não podia caminhar no ritmo de sua consciência. Hoje em dia acontece algo semelhante. A consciência está desperta, mas falta o vigor da língua. A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser.⁴⁷

Ao esquivar-se de discorrer sobre seus contemporâneos abertamente, Guimarães Rosa retorna a Zola para tomá-lo como exemplar de uma prática de escrita criticável e oposta à de Goethe (ou ainda Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert, Balzac) que “vivía com a língua e pensava no infinito”. O tempo é um ponto de convergência para a imagem de escritor que Guimarães Rosa sustenta para si: é preciso escrever para o infinito e dedicar seu tempo disponível para a escrita.

Depois de igualar religiosidade à poética, Guimarães Rosa aborda outro aspecto de sua concepção de escritor que aparecerá nesta entrevista em formulações que dizem respeito à relação entre vida e obra: “a literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve”⁴⁸; “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante a si mesmo. Para ele não existe uma instância superior”⁴⁹.

No entanto, esse “compromisso do coração”, com a coerência entre vida e literatura, não abarca as noções correntes de autobiografia, personalidade e intimidade. Günter Lorenz questiona se *Grande Sertão: Veredas* seria um romance autobiográfico, o que é confirmado pelo escritor com uma ressalva paradoxal: “É, desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma ‘autobiografia irracional’, ou melhor, minha auto-reflexão irracional. Naturalmente que me identifico com este livro”⁵⁰.

⁴⁷ Ibidem, p. 85.

⁴⁸ Ibidem, p. 84.

⁴⁹ Ibidem, p. 74.

⁵⁰ Ibidem, p. 94.

A visão atípica, se não aniquiladora, do conceito de autobiografia sustenta-se na concepção de que a personalidade do autor precisaria estar bloqueada quando escreve: ela é, ao escrever, “sempre seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar a objetividade. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever”⁵¹. É possível que o encarceramento da personalidade deva existir para evitar o que Guimarães Rosa descreveu a João Condé acerca de uma narrativa abandonada, “Questões de Família”. Segundo ele, era uma “história fraca, sincera demais, meio autobiográfica, mal realizada. Foi expelida do livro e definitivamente destruída”⁵².

Mas é difícil imaginar o que seria trabalhar “segundo as leis da ciência” e, diante do estranhamento de Lorenz, Guimarães Rosa tenta explicar melhor o sentido de objetividade, relacionando-o à sua ideia de escrever para o infinito. Posto que um escritor “deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito”, é preciso aproveitar as “possibilidades que lhe oferece a ciência moderna”, agindo “ele mesmo como um cientista”. As diretrizes funcionam para que não trate “o infinito com intimidade, nem com subjetivismo. É preciso ser objetivo, dado que o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente”, por isso “o autor não pode se permitir intimidades em sua obra”⁵³.

A objetividade lhe deixa dizer que “a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas”. É preciso estar alerta para a construção da identidade de personagens, o que seria um dos pressupostos que explicariam o painel de tipos sertanejos: “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade”⁵⁴. Assim, seus personagens, observados objetivamente, são sábios (“A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração”⁵⁵), mas não podem ser representados como intelectuais.

⁵¹ Ibidem, p. 89.

⁵² Confissões. Depoimento de João Guimarães Rosa a João Condé. Op. cit.

⁵³ Ibidem, p. 77.

⁵⁴ Ibidem, p. 92.

⁵⁵ “Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um fundador de religiões. A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas.

Escrevendo “para o infinito”, o escritor precisaria abandonar-se e, se usar as suas experiências, teria de se observar objetivamente e rejeitar a intimidade consigo mesmo. O objetivo, paradoxalmente, é tentar o impossível: “como romancista tento o impossível. Gostaria de ser objetivo, e ao mesmo tempo me olhar a mim mesmo com olhos de estranhos. Não sei se isso é possível, mas odeio a intimidade”⁵⁶. O paradoxo é fundamental para a expressão do autor sobre si mesmo porque afasta o perigo da simplificação e do acesso à intimidade, engendrando um jogo de mostra e esconde.

Esse medo da simplicidade em torno de sua própria autoimagem manifesta-se no momento em que descreve sua escala de valores construída em diferentes personas de sua trajetória:

Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte... [...] estas três experiências formaram até agora meu mundo interior; e, para que isto não pareça demasiadamente simples, queria acrescentar que também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas.⁵⁷

É entre os paradoxos sobre a criação literária que formula sua autorrepresentação mais surpreendente:

Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. A estas alturas, você já deve estar me considerando um charlatão ou um louco.⁵⁸

Ao crocodilo do Nilo, prefere a situação de crocodilo no rio São Francisco. A imagem do crocodilo em um grande rio ilustra sua visão metafísica, seu desejo de infinito. Em outro momento da entrevista, Guimarães Rosa completa essa imagem ao afirmar que pode “permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar”, qualidade que distinguiria os sertanejos da gente “temperamental do Rio ou Bahia, que não pode ficar quieta nem um minuto”. Sua personalidade participa

Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões”. Ibidem, p. 92.

⁵⁶ Ibidem, p. 76.

⁵⁷ Ibidem, p. 67.

⁵⁸ Ibidem, p. 72.

de uma imagem coletiva do povo mineiro, formado por “tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer”⁵⁹. Tal modo de pensar fundamentaria inclusive a rejeição por entrevistas:

é por isso que normalmente não costumo conversar se antes não posso pensar tranquilamente e até o final. Você conseguiu, pela primeira vez, me induzir a fazer o contrário. E também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. Para isso, não preciso forçosamente de um escritório.⁶⁰

Pouco antes, o escritor negou-se enquanto romancista:

Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça.⁶¹

Mesmo deixando de lado aqui as passagens em que Guimarães Rosa nega a lógica e defende o irracional, observar o painel de imagens que ele cria para falar do ato de escrever é ficar diante de uma série de contradições que não nos permite chegar a uma conclusão. A dinâmica apresentação de imagens de si explica o fato de a crítica construir diferentes painéis explicativos para a produção rosiana apoiando-se na entrevista. Para Hansen, tal modo de organização do discurso foi uma “maneira hábil de esquivar-se à grade conceitual do crítico, esse discurso-outro, fabulador/fabulista, vai colocando o parceiro da discussão frente a alternativas que provocam um curto-circuito nas categorias lógicas do seu discurso de contradição”⁶².

3.4 Falar de si, falar sobre a paisagem de infância

Guimarães Rosa fornece dados biográficos a Günter Lorenz, encaminhando seu discurso não para apresentar informações relativas à família ou a algo que pudesse sugerir intimidade, mas sim a relação entre a paisagem sertaneja e a sua escrita. Cordisburgo e o sertão em geral são responsáveis pela aptidão inata, ofereceram material narrativo, possibilitaram que o escritor tivesse um olhar especial para a

⁵⁹ Ibidem, p. 79.

⁶⁰ Ibidem, p. 79.

⁶¹ Ibidem, p. 70.

⁶² Hansen, J. A. *A imaginação do paradoxo*. Op. cit., p. 104.

tradição oral e justificam a escolha de um tipo de escrita. A figuração de si é construída pelas lembranças das cidades de sua infância:

nasci em Cordisburgo, uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim, sim, de muita importância. Além disso, em Minas Gerais; sou mineiro. E isto, sim, é o importante, pois quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo. Não acha que soa como algo muito distante? Sabe também, que uma parte de minha família é, pelo sobrenome, de origem portuguesa, mas na realidade é um sobrenome sueco que na época das migrações era Guimaranes, nome que também designava a capital de um estado suevo na Lusitânia? Portanto, pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho.⁶³

O local do nascimento, mesmo não sendo desconhecido pelo público em geral, para alguns até desinteressante, ganha mais importância pelo fato de ser em Minas Gerais, apelando-se para o imaginário da *mineiridade* e, justamente por ser desconhecido e soar como algo distante, relaciona-se com o nome de família, ambos voltados “para o remoto, o estranho”.

Também associa a naturalidade de sua ficção à sua origem sertaneja:

nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; [...] Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.⁶⁴

O escritor não se coloca como gênio ou prodígio, seria apenas o resultado de uma experiência coletiva de produção de narratividades. A diferença em seu percurso estaria no reconhecimento do ato de distinção em seu meio social, ou seja, a valorização do registro escrito: “já naquela época, eu queria ser diferente dos demais, e eles não souberam deixar escritas suas histórias. Isto, é claro, impressiona e dá reputação”⁶⁵.

Nessa mesma linha, Guimarães Rosa continua a resposta a Lorenz e explica que, devido à essa experiência cultural, criou desde cedo um mecanismo de transformação do que ouvia num tipo particular de literatura: “Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda”⁶⁶. O reconhecimento da lenda e sua transposição para a literatura seriam motivados também por uma questão de justiça, de respeito à matéria que se apresentava a ele:

⁶³ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 66.

⁶⁴ Ibidem, p. 69.

⁶⁵ Ibidem, p. 69.

⁶⁶ Ibidem, p. 69.

“instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer ‘literatura’ do tipo corrente, mas apenas escrever, lendas, contos, confissões”⁶⁷.

Essa autoimagem pode determinar aspectos da recepção de sua obra, já que explica sua aptidão para o literário a partir da vivência sertaneja, que teria determinado inclusive o gênero textual a ser seguido. É o caso da passagem sobre sua infância na entrevista a Ascendino Leite, quando se refere a seu cotidiano cercado de adultos e ao hábito de criar narrativas. Essa caracterização da infância passa a ser pano de fundo para a leitura de “Campo Geral”, cujo protagonista, o menino Miguilim, míope como Guimarães Rosa, descobre um novo mundo com o uso de óculos e mora em um lugar distante chamado Mutúm⁶⁸.

É preciso ter cuidado ao articular entrevistas e narrativas. Como aponta Cecília de Lara, há nesses diálogos a inflexão de alguém implicado em construir uma narrativa de si que deságue em uma suas criações literárias: “ao relatar os fatos da infância, que rememora, já os reorganiza sob a ótica do adulto que se sabe escritor e vê a construção de sua individualidade, como pessoa, unida à inclinação literária que se plasmava entre outros elementos de vida [...]”⁶⁹.

A relação de sua escrita ficcional com o lugar de origem teve tratamento diferenciado na entrevista com Günter Lorenz, pois o escritor pontua de forma mais detida o que seria uma postura autoral e não apenas a origem que sustentaria uma autenticidade para as narrativas sertanejas. A fim de analisar melhor a mudança, proponho observar dois depoimentos acerca de Cordisburgo, um no começo de carreira, outro no final.

⁶⁷ Ibidem, p. 69.

⁶⁸ São muitas as pesquisas que retomam esse aspecto, por exemplo: Lara, C. D. Rosa por Rosa: memória e criação. *Revista do IEB*, n. 41. São Paulo, 1996; Lima, D. D. *Artes da memória: ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual*, em *Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal Fluminense, 2006; Fossey, M. F. Cenografia e autoria em Campo Geral. *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 34, n. 2, p. 217-222, jul.-dez., 2012. Disponível em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/16177/pdf>>.

⁶⁹ Lara, C. D. Rosa por Rosa: memória e criação. Op. cit., p. 23.

Em dezembro de 1945, Guimarães Rosa tomou posse do cargo de sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro⁷⁰. Na ocasião, ele fez o elogio a Cordisburgo, dizendo que gostava de geografia desde menino, quando inventava histórias sobre lugares imaginários. Guimarães Rosa fez questão de indicar que, na viagem feita a Minas Gerais em 1945, por intermédio da técnica, conseguiu ver além do que vivenciara na infância:

Dois dias depois, estava eu visitando, em Cordisburgo – meu torrão inesquecível – a maravilha das maravilhas, que é a Gruta do Maquiné. **E, aqui, confesso, muita coisa se revelou a mim, pela primeira vez.** Certo, eu já pensava conhecer, desde a infância, os feéricos encantos da Gruta e as suas deslumbrantes redondezas: môrros, bacias, lagoas, sumidouros, monstruosos paredões de calcáreo, com o raizame lao-côntico das gameleiras priscas, e o róseo florir das cactáceas agarrantes. Mas, era que, desta vez, eu trazia comigo um instrumento precioso – bússola, guia, roteiro, óculo de ampliação: o trabalho que devemos à minuciosa operosidade, ao sentimento poético, à capacidade científica e ao talento artístico do meu saudoso amigo Afonso de Guaira Heberle: o reconhecimento topográfico “A Gruta de Maquiné e os seus Arredores”. Deu-se a valorização da estesia paisagística, graças às lições da ciência e da erudição. Prestígio da Geografia!⁷¹ (grifos meus)

O elogio à técnica, que valorizaria ainda mais a “maravilha das maravilhas”, é o que dá prestígio à disciplina geográfica. Importante notar o uso da palavra “confesso”, que parece assinalar a necessidade de marcar que a paisagem da memória de Cordisburgo (“meu torrão inesquecível”) é enriquecida pela expedição munida de equipamentos e leituras. A “ciência” e a “erudição” ajudaram a valorizar a estesia (ou seja, a capacidade de perceber o sentimento da beleza) promovida pela paisagem.

Conforme Guimarães Rosa afirmara na carta a João Condé publicada nos *Arquivos Implacáveis*, partiu da decisão em ficcionalizar a paisagem sertaneja e, por isso, recorreu à memória para a composição das narrativas; mas, só com o retorno ao sertão mineiro, em 1945, e cinco meses de trabalho, de reflexão e lucidez, e não mais apenas de memória, o projeto recebeu acabamento.

O discurso de posse para a Academia Brasileira de Letras, última fala pública de Guimarães Rosa, também encena o lugar de origem do escritor, mas a partir de uma enunciação sobre outra pessoa, em um procedimento de falar de si por meio do outro.

⁷⁰ *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro (Tomo LIII, 1946, p. 96-97). Apud. Bezerra, M. da C.; Heidemann, D. Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta! *Revista de Estudos Avançados*, vol. 20, n. 58 São Paulo set.-dez., 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300002&script=sci_arttext>. Acesso em jan. 2009.

⁷¹ *Ibidem*, p. 17.

Explico melhor: ocorrido em 1967, três dias antes da morte do escritor, o discurso foi a nota final de uma eleição feita quatro anos antes e que teve a posse adiada graças à sua suspeita de que talvez não suportasse a emoção da cerimônia. No discurso, Guimarães Rosa homenageou o antecessor da cadeira que ocuparia, João Neves da Fontoura, de quem tinha sido chefe de gabinete.

Trata-se de uma homenagem, mas Guimarães Rosa inicia o discurso em homenagem ao outro elogiando sua própria cidade:

Cordisburgo era pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito: lá se desencerra a Gruta do Maquiné, milmaravilha, a das Fadas; e o próprio campo, com vasqueiros cochos de sal ao gado bravo, entre gentis morros ou sob os demais de estrêlas, falava-se antes: “os pastos da Vista Alegre”. Santo, um “Padre Mestre”, o Padre João de Santo Antônio [...] Tomando da inspiração da paisagem a *loci opportunitas*, declarou-se a erguer ao Sagrado Coração de Jesus um templo, naquele mistério geográfico. Fê-lo e fez-se o arraial, a que o fundador chamou “o Burgo do Coração”. Só quase coração – pois onde chuva e sol e o claro do ar e o enquadro cedo revelam ser o espaço do mundo primeiro que tudo aberto ao supraordenado: influem, quando menos, uma noção mágica do universo.⁷²

Difícil imaginar o encaminhamento dado a seguir para falar de João Neves da Fontoura, um gaúcho de Cachoeira do Sul. O que parece um disparate é justificado logo a seguir, quando informa que o homenageado o chamava de Cordisburgo: “mas, por ‘Cordisburgo’, igual, verve no sério-lúdico de instantes, me tratava, ele, chefe e amigo meu, JOÃO NEVES DA FONTOURA. – “Vamos ver o que diz Cordisburgo...”⁷³ ou ainda “E agora? Que há com Cordisburgo?”. Eventualmente, Guimarães Rosa interpelava-o pelo nome da cidade em que nascera (“Cachoeira concorda?”). Ribeiro Couto também o tratava pelo nome da cidade: “Pouso Alto se embandeira e toca os sinos em honra de Cordisburgo”⁷⁴.

Também no fim do discurso figura-se a cidade natal rosiana:

Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: o mundo é mágico.
Ministro, está aqui CORDISBURGO.⁷⁵

⁷² Rosa, J. G. “O Verbo & o Logos – Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Op. cit, p. 57.

⁷³ Ibidem, p. 57.

⁷⁴ Ibidem, p. 58.

⁷⁵ Ibidem, p. 87.

Guimarães Rosa relata ainda que foi escolhido para chefe de gabinete de João Neves da Fontoura porque ele seria a “consciência mineira” do ministro. A cena de sua escolha é narrada por Guimarães Rosa:

Se bem que conhecedor de funcionários à altura no Itamaraty, ele, jogando seguro, pediu a Leite Ribeiro indicações (e, com um e outro, confirmei comprovada essa conversa). Encomendava: “alguém que, chefe de gabinete, não se ensaiasse ‘eminência parda’ ou ‘ministrinho’ arrogando-se a ministrar...” Leite Ribeiro apontou diversos. “Mas: ‘... e que entrasse para a chefia com atitude de espírito igual à de quem sai...” Vindo ora a mim a vez, atentai para o que João Neves por cima perguntou. – “É de que Estado?” – “Minas.” – “Fico com ele!”⁷⁶

A cumplicidade entre eles se daria pela situação de, afastados de sua terra natal, representar o homem brasileiro:

Para Paris, escreveu-me: “Vi uma fotografia da entrega de credenciais do Carlinhos. Nela você aparece no fundo ostentando uma gravata de listas vivas, que tanto pode ser fabricação do Sulka, como comprada no armarinho da *Main Street* de Cordisburgo”. Via-me lento e desacostumado mineiro capiau, indeformado, ou o-quê, segundo seu avaliar, xará e caçula companheiro no sentir de homem lá-de-fora ou lá-de-dentro; isso nos concertava.⁷⁷

Homem de fora (em sua carreira de Estado e escritor) é unido pelo olhar de João Neves ao homem de dentro (nascido sertanejo, com sua visão de mundo marcada pela origem). Na homenagem, o leitor conhece o modo como João Neves via o próprio Guimarães Rosa e como este se percebia em seu olhar. O escritor não omitiu os riscos de falar sobre si em um momento em que deveria elogiar o homenageado:

Para tanto, terei de à-pauta citar-me. Embora. No que refiro, sub-refiro-me. Não para a seus ombros aprontar minha biografia, isto é, retocar minha caricatura. Não eu, mas mim. Inábil redutor, *secundarum partium*, comparsa, mera pessoa de alusão, e há de haver que necessária. O espelho não porfia brilhar nem ser; mas, por de-fim, para usação, bem tem de relustrar-se. Direi.⁷⁸

Guimarães Rosa admite a possibilidade de o discurso ser associado a um momento de retoque de imagem. Se a imagem de si é uma “caricatura”, os leitores têm à sua disposição apenas alguns traços da subjetividade do escritor que foram acentuados. A ideia de imagem caricatural parece dizer respeito ao reconhecimento do escritor quanto à existência de uma imagem de escritor em circulação que, por efeito das diversas situações discursivas, resultou em uma representação deformada, mas que permite reconhecê-lo.

⁷⁶ Ibidem, p. 67-68.

⁷⁷ Ibidem, p. 58.

⁷⁸ Ibidem, p. 58-59.

O texto do discurso de posse não ficaria apenas no âmbito da ABL, porque Guimarães Rosa, ao final da cerimônia, comunicou seu desejo de publicação, informando o título e indicando inclusive a ilustração do buriti⁷⁹ para figurarem no volume.

*

As entrevistas e depoimentos mapeados cobrem todo o período de produção literária de Guimarães Rosa e mostram um discurso acerca de si e de sua obra que, muitas vezes, gira em torno de alguns temas em comum. É possível observar uma evidente mudança no modo de referir-se a seu processo de criação: enquanto na primeira entrevista o escritor assumiu uma postura explicativa e se remeteu aos lugares do sertão mineiro que originaram contos de *Sagarana*, na última, o escritor propôs paradoxos acerca de sua obra, como é o caso da linhagem entre ele, Goethe e Flaubert pela identidade sertaneja (“não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade”⁸⁰).

Nesse tipo de diálogo é preciso considerar que entram em cena diferentes subjetividades: o entrevistador lança mão de informações acerca da obra, de parâmetros de avaliação e da própria interpretação das narrativas; o escritor, por sua vez, reconhece no interlocutor um leitor de sua obra, um divulgador literário, um provocador, entre outros, e ajusta-se para explicar a obra, falar sobre sua trajetória ou ainda propor novas questões. Os leitores do periódico que entram em contato com as entrevistas podem, se não conhecem anteriormente o escritor, decidir ler sua obra devido ao que encontrou na entrevista; podem ainda procurar explicações sobre obras lidas ou se surpreender com uma imagem autoral que não se ajusta às suas expectativas.

As três instâncias de leitura – entrevistador que lê as respostas do entrevistado; o escritor que responde e depois lê os enunciados; e os leitores da entrevista –, conhecedores de outras posturas autorais, indicam a complexidade da construção da imagem autoral que é construída para atender às demandas do entrevistador e, ao mesmo tempo, dos leitores em geral.

⁷⁹ Ibidem, p.8-9.

⁸⁰ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 86.

Também em depoimentos, quando o escritor, comemorando sua própria consagração, faz uma enunciação pública guiada por ele mesmo, recorre-se a um repertório de formas relativas à imagem autoral, ajustando-se ou surpreendendo seus leitores e a si mesmo.

Nas entrevistas, o denominador comum foi a afirmação do escritor enquanto aquele que escreve a partir da memória e da observação, aspecto mais matizado em algumas passagens da entrevista a Günter Lorenz, mas reafirmado nessa mesma ocasião, quando formula que o talento e até mesmo o gênero narrativo escolhido são consequências de sua origem sertaneja. Por outro lado, a biblioteca do escritor, timidamente tematizada em sua segunda entrevista, em 1946, resulta na construção, em 1965, da linhagem sertaneja entre ele e autores como Goethe e Balzac, os quais podem descrevê-lo em razão da semelhança do projeto literário de escrita para o “infinito”.

Os enunciados passam a frequentar a sua recepção crítica e a servir de pano de fundo para a interpretação de suas narrativas. Simultaneamente, esses enunciados sobre si mesmo podiam agir posteriormente sobre o próprio autor, como ocorreu, por exemplo, na ocasião de sua primeira entrevista, pois o discurso explicativo de Guimarães Rosa a José César Borba teria gerado a necessidade de discorrer mais sobre suas influências e citações irrefletidas no projeto de ensaio “O jaboti e a tartaruga”. Essa postura de manifestar-se abertamente sobre a obra, que não se repetirá, é um rastro dos paratextos que acompanhavam a primeira edição de *Sagarana*; o abandono de enunciados explicativos também acompanham mudanças nesses textos em torno dos livros, como mostrarei a seguir.

Apresentar um livro: diálogo e encenação autoral

Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. “Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia o meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que não quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto.¹

O escritor é vítima de muitas maldições [...] mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo de consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no *shilling* que cobrava de cada espectador (ver Panofsky). Assim como o teatro não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans Wake*.²

Essa passagem de *Bufo & Spallanzani* é exemplar de uma faceta relevante da relação entre escritor e campo literário. O personagem-escritor de Rubem Fonseca não escamoteia a consciência das implicações do fazer literário e sua relação com as demandas do mercado editorial, exibindo-se como subjugado aos desejos de um público que quer a permanência de uma literatura assimilável ao estilo e à função-autor já em circulação. Mas, ao mesmo tempo, sabe que não carece de se preocupar em demasia com o leitor. O desejo inicial de ser lido revela-se a “maldição” da escrita.

Ao ter um livro em mãos, o leitor entra em contato com marcas que insinuem o modo de interpretá-lo, sejam elas de responsabilidade do autor ou do editor. Tais marcas foram nomeadas por Gérard Genette de paratextos (o conjunto de peritexto e epitexto), cuja função é a de acompanhar o texto, auxiliando-o na construção de sentidos. Os paratextos indicam ao leitor que o livro é fácil ou difícil, inovador ou tradicional, parecido ou diferente das obras precedentes do mesmo autor:

¹ Fonseca, R. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 120.

² Ibidem, p. 124.

Qualquer que seja o investimento estético ou ideológico ('um belo título', prefácio-manifesto), qualquer coquetismo, qualquer inversão paradoxal que o autor coloque nele, um elemento de paratexto está sempre subordinado ao 'seu' texto e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência.³

Portanto, tornam-se significativos para a interpretação literária os elementos em torno do texto no livro – o nome da coleção e do autor, o título, as epígrafes, as orelhas e os prefácios (*peritexto*); e os elementos exteriores ao livro – as entrevistas, as correspondências, diários e manuscritos (*epitexto*).

O paratexto pode ser analisado segundo as estratégias textuais empregadas, suas características pragmáticas e funcionais (a quem se dirige e por que foi feito), espaciais e temporais (qual o momento de sua inclusão e onde se localiza). Por exemplo, a capa de um livro é um paratexto editorial dirigido a um público amplo: não é somente quem efetivamente lê o livro que tem acesso a ela, pois diversos leitores podem apenas vê-la exposta em uma vitrine ou em uma reprodução em algum periódico; porém, o rascunho da capa, feito pelo próprio escritor, é um paratexto autoral privado, dirigido ao editor e ao ilustrador, e é expressivo, visto que se supõe a existência de algum fundamento literário; o manuscrito é um paratexto privado, mas pode tornar-se público e, com isso, ter sua interpretação guiada, por exemplo, pelo fato de essa decisão ter partido do autor ou da editora.

Genette deu mais atenção aos paratextos autorais, nos quais o autor está engajado na reafirmação de horizontes de expectativas, inserindo sua obra num dado contexto, ou na solicitação de mudanças de perspectiva do leitor e de representação. Limiar de acesso à obra, o paratexto opera o diálogo entre uma identidade ideal do texto e a realidade empírica de seu público; é uma espécie de “instrumento de adaptação”⁴ que permite ao leitor “passar sem muita dificuldade respiratória” para o mundo ficcional.

O paratexto tem uma importante função na história editorial brasileira no que diz respeito à divulgação dos livros. Isso porque, no começo do século XX, havia cerca de trinta livrarias em todo o Brasil (concentradas no eixo Rio-São Paulo), o que resultava em uma óbvia dificuldade quanto à produção e distribuição dos livros. Em 1918, depois

³ Genette, G. *Paratextos editoriais*. Op. cit., p. 17.

⁴ Ibidem, p. 358.

da experiência com a *Revista do Brasil* e em processo de criar sua gráfica e editora, Monteiro Lobato, preocupado com a má distribuição, envia uma carta a diversos tipos de comerciantes. Entre eles, donos de bancas de jornal, de farmácias, de mercearias e de papelarias; foram excluídos, segundo Lobato, os donos de açougues, porque o escritor não queria ver os livros manchados de sangue:

Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livros”? Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro; batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher. O conteúdo não interessa a V.S., e sim ao seu cliente, o qual dele **tomará conhecimento através das nossas explicações nos catálogos, prefácios etc.** [...] Responda se topa ou não topa.⁵ (grifos meus)

Os comerciantes aceitaram e Monteiro Lobato conseguiu expandir a rede de distribuidores para cerca de dois mil pontos de venda. Nesse processo, o que facilitaria a compra dos livros seria justamente os catálogos e os prefácios que trariam as informações necessárias para o seu consumo.

Na edição de maio-junho de 1956, o Boletim Bibliográfico Brasileiro traz o texto “A capa e o livro” que aborda as transformações da capa de livros no Brasil. Segundo o articulista, o vendedor de livros não poderia carregar todas as amostras dos produtos que vendia, o que resultava no transporte apenas das capas,

Mas a capa, pelo simples título da obra, não dá nunca uma idéia exata do conteúdo do livro. Que faz, então, o vendedor, para facilitar sua tarefa? Ele se dá ao trabalho de copiar o índice de cada um dos livros, que vai colar na parte interna das respectivas capas, que leva para demonstração. Está, então, habilitado a mostrar a obra em toda sua extensão. Contudo, não é essa uma apresentação ideal, e o trabalho que teve, por outro lado, foi cansativo e até incompleto. O ideal, portanto, para o sr. Zahar, é que na dobra (ou “orelha”) da sobrecapa, ou da capa, quando esta for brochura, o editor faça imprimir, em vez do costumeiro elogio do escritor, o índice da obra, ou, numa última hipótese, um resumo com as mesmas características. As vantagens dessa iniciativa poderiam ser assim resumidas:

1. Facilita a exposição do vendedor, que trabalha apenas com o elemento capa, e não com o texto do livro; 2. Fornece imediatamente ao comprador uma visão ampla do conteúdo do livro; 3. Torna mais fácil a classificação da obra pelos bibliotecários (ver a propósito o BBB n.6, vol.III, no qual sugeríamos a utilização da orelha para o seguinte: nome completo do autor, local e data de seu nascimento e uma ligeira apreciação sobre a obra)

A reprodução do índice como agora é explanado não se refere precisamente ao livro de ficção. Mas já a uma boa parte dos livros de consulta, pode ser aplicado

⁵ Hallewell, L. *O livro no Brasil – sua história*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 320.

o sistema, que é efetivamente de execução simples e não implica em maior despesa para o editor [...].⁶

Além da ideia de visualidade atraente, a capa deveria ajudar a divulgar o livro, trazendo informações que auxiliassem a comercialização. A capa de ficção passa a ser explorada, na editora de Monteiro Lobato, por seu valor publicitário, recorrendo-se a desenhistas e ao uso de cores vibrantes, mas nem sempre com êxito, como foi o caso da edição de *Vida e morte de M. J. Gonzaga*, de Lima Barreto. As vendas do livro decepcionaram e a primeira avaliação de Monteiro Lobato foi a de que a culpa era da capa “esverdeada e neutra que nem estrume de vaca”⁷ e, por isso, mandou trocar a capa para relançar o livro. A anedota mostra que o cuidado gráfico, as ilustrações, a capa e as informações sobre o livro em contracapas e orelhas vão ganhando destaque em nosso campo editorial.

Para Guimarães Rosa, o paratexto vai se tornar espaço de inscrição do literário, deixando de ser apenas margem de acesso ao texto e contribuindo para a criação de uma figuração autoral⁸. Um dos aspectos publicitários do livro de ficção explorado pelos paratextos é a presença de notas biográficas acerca do escritor. O que se vê nos volumes rosianos publicados até 1967, ou seja, nas edições cuidadas pelo autor, é a recusa de dados biográficos, inscrevendo-se continuamente uma demanda pela autonomia literária. Contudo, essa demanda não foi expressa em termos completamente distintos dos que os leitores da época estavam acostumados, dado que o escritor negociou tanto com aqueles que esperavam uma obra regionalista, quanto com os que queriam inovações.

Muitos dos paratextos criados ou encomendados por Guimarães Rosa se perderam quando a obra passou a ser editada pela Nova Fronteira. Além de capas, houve

⁶ s/a. Boletim Bibliográfico Brasileiro. n. 3, v. IV, mai.-jun. 1956, s.p. Apud. Fagundes, B. F. L. Palavra e ilustração, texto e livro: a contemporaneidade de Guimarães Rosa. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 7, n. 2, jul/dez 2003, p. 88-89.

⁷ *Momentos do livro no Brasil*: edição comemorativa dos 30 anos de atividade da Ática. São Paulo: Ática, 1996, p.49.

⁸ Antes de Guimarães Rosa, além do aspecto publicitário, os escritores da primeira geração modernista propuseram a exposição de preocupações literárias nas capas e tiveram que se envolver com a sua produção devido ao pouco desenvolvimento gráfico da época, fazendo-as ou direcionando o trabalho de artistas. Cf. Miceli, S. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. *Tempo Social*. São Paulo, v. 16, n. 1, 2004, p. 173. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>>; Lima, Y. S. D. *A ilustração na produção literária (São Paulo – década de vinte)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.

perdas que alteraram propostas estéticas importantes: eliminou-se a alternância entre a inclinação da fonte que indicava a diferença entre a voz autoral (em itálico) e a ficção propriamente dita (em romano) em *Tutaméia*; a eliminação das imagens da coruja e do caranguejo ao final de alguns textos do mesmo conjunto de contos; a eliminação de orelhas que tinham textos e ilustrações relevantes para a leitura das obras, entre outras. Qual esforço ficcional Guimarães Rosa investiu nesses espaços e o que tal trabalho diz sobre a autorrepresentação?

4.1 A editora José Olympio e Guimarães Rosa

A carta de Monteiro Lobato a comerciantes foi uma das inovações engendradas pelo escritor em nosso meio editorial. Contudo, a publicidade de livros em periódicos, muito criticada na época, a importação de máquinas para a criação de sua própria gráfica, e outras propostas editoriais de Monteiro Lobato não receberam continuidade imediata⁹, mas tiveram sucesso com a editora José Olympio, responsável por um significativo avanço no campo literário brasileiro.

Sergio Miceli caracterizou brevemente as estratégias das três maiores editoras da década de 1930, a Companhia Editora Nacional/Civilização Brasileira, a Editora Globo e a Livraria José Olympio Editora; enquanto a primeira publicava mais obras de ficção e livros didáticos, a segunda repartia seus investimentos entre diversos gêneros; a José Olympio, por sua vez, investia no romance, gênero mais rentável, e mantinha-se próxima às instituições como a ABL e ao poder político, já que “inúmeros escritores pertencentes à ‘Casa’ ocupavam postos de relevo nos conselhos, institutos e outras instâncias decisórias do governo central”¹⁰.

A Casa, como a José Olympio ficou conhecida, tinha boa distribuição fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo e também era buscada por escritores porque era, segundo Laurence Hallewell, “suficientemente louca para imprimir dez vezes mais que a tiragem normal de um novo romance brasileiro, e ainda pagar adiantado”¹¹. Reuniu nomes que

⁹ Hallewell, L. Op. cit., p. 441.

¹⁰ Miceli, S. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”. Op. cit., p. 157.

¹¹ Hallewell, L. Op. cit., p. 441. Jorge Amado contou que José Olympio “tinha a generosidade dos patriarcas. Lúcio Cardoso, grande romancista, não possuía público numeroso, as tiragens de seus livros não ultrapassavam os mil exemplares, enquanto José Lins do Rego saía de cinco mil na primeira edição. José

definiram o cânone literário, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Vinícius de Moraes, Gilberto Freyre e Murilo Mendes, além de outros hoje pouco estudados, mas fundamentais em nossa história literária, como Humberto de Campos, Marques Rebelo, Gilberto Amado, Cornélio Penna, Lúcia Miguel-Pereira e Agripino Grieco.

Em relação ao aspecto físico dos livros, a José Olympio propôs ilustrações e projetos gráficos inovadores, contando com ilustres profissionais, entre eles, Tomás Santa Rosa¹², Luís Jardim¹³, Poty Lazzarotto¹⁴. Suas edições contaram também com a contribuição dos artistas plásticos Oswaldo Goeldi, Cândido Portinari e Cícero Dias.

Com exceção das duas primeiras edições de *Sagarana* e de uma edição especial de “Com o vaqueiro Mariano”, Guimarães Rosa publicou seus livros pela Casa, os quais foram muito comentados no que diz respeito ao seu modo de apresentação, sobretudo pelas capas e ilustrações. Mesmo os elementos textuais geralmente de responsabilidade da editora receberam a atenção do autor, que acompanhava detidamente todo o processo de elaboração do livro. Guimarães Rosa indicou estudos críticos para serem inseridos nas obras, sugeriu tamanho de fontes e diagramação, projetou capas, escreveu orelhas, investindo-se de forma singular em peritextos tais como índices, epígrafes, títulos, notas de rodapé.

Entre os inúmeros manuscritos conservados no arquivo do escritor relativos a paratextos (índices, títulos, ilustrações), há diversos rascunhos com a indicação do tipo, cor e tamanho de letras. Em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa evidencia o prazer pelo ornato gráfico no processo de criação:

talvez Você passasse a apreciar mais sua tradução se lhe aplicasse alguns “ornatos” gráficos. Por exemplo: pôr CANZONE DI FESTA assim em versais ou

Olympio contratava com Lúcio uma edição de dois mil exemplares, pagava direitos correspondentes a dois mil, imprimia mil. Dobrava assim o público do autor de *Salgueiro*, o público e os direitos autorais”. Amado, J. *Navegação de cabotagem*. Op. cit., p.323.

¹² Ilustrador paraibano considerado o “responsável, quase sozinho, pela transformação estética do livro brasileiro nos anos de 1930 e 1940”, sendo uma referência na editora até a sua morte em 1956. Ibidem, p. 463.

¹³ Escritor pernambucano que ilustrou regularmente a partir de 1942 e assumiu o lugar de Santa Rosa até 1969. Ele foi o ganhador o prêmio Humberto de Campos que deixou os contos de Guimarães Rosa em segundo lugar.

¹⁴ Artista curitibano que ilustrou a quarta edição de *Sagarana*, em 1951 e, desde 1956, tornou-se o principal ilustrador e capista da editora.

versaletes; pôr, alternadamente, as alcunhas em grifo e em normal (entrariam em grifo *Ciccio Strazia-Violino... Ciccio del Nord ...Ciccio della Rita*) e idem para as designações de lugar; *...frazione del-l'Alzaia... Valle dell'Alzaia*).¹⁵

Também os manuscritos do escritor mostram que a apresentação gráfica tinha uma importância até lúdica para ele. Seu acervo no IEB e o arquivo da editora José Olympio, na Biblioteca Nacional, confirmam o depoimento do editor quanto ao investimento autoral:

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial do opúsculo, como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu – “intervenções gráficas” que acatávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando ideias com Poty sobre o desenho de capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia* feitos por Luis Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o símbolo do signo zodiacal do escritor), apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que também ele escolhia e que fizeram capas e ilustrações para os seus livros. Trouxe sempre as “orelhas” para seus livros.¹⁶

O escritor guiou os ilustradores e o projeto gráfico, explorando preocupações literárias nesses espaços do livro, mas ajudar na fatura da obra não foi algo inédito. A organização do sistema editorial estava melhorando e certamente ele se encontrava em situação mais confortável que seus antecessores modernistas. Segundo Miceli, havia um papel estratégico nas

duas modalidades de negócio editorial – as revistas ilustradas e as edições custeadas pelos autores – pelo fato de exemplificarem um tipo bastante usual de padrão de operação e funcionamento do mercado literário da época, ainda desprovido de instâncias adequadas de difusão e comercialização, sujeitando os próprios autores interessados, mormente os jovens em início de carreira, a terem de arcar com as despesas de tempo e dinheiro então requeridas para a edição do livro de versos, decerto a única modalidade autoral capaz de definir uma reputação literária naquela conjuntura da vida intelectual.¹⁷

¹⁵ Bizzarri, E. Op. cit., p. 139. Nas correspondências com os tradutores, percebe-se que Guimarães Rosa debateu bastante sobre os paratextos das obras, tais como notas de rodapé, epígrafes e glossários.

¹⁶ *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 8.

¹⁷ Miceli, S. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. Op. cit, p. 172. Miceli mostra que houve muitos casos de participação direta dos escritores na autoria e confecção das imagens, ou “ao menos, indícios seguros de seu envolvimento nas conversas e acertos mantidos com os artistas contratados como capistas ou ilustradores. [...] alguns dos integrantes dessa geração modernista arriscaram seu talento também no domínio das artes visuais, uns procurando manter essa prática artística amadora à margem de sua atividade intelectual principal, entre eles Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida, outros tendo sustado suas incursões plásticas, como no caso de Cassiano Ricardo”. Ibidem, p. 174.

Os jovens modernistas tinham que, muitas vezes, acompanhar todo o processo editorial e isso se deu, em grande medida, por necessidade, e não por escolha, como foi o caso de Guimarães Rosa.

É notável a diferença entre a capa de Geraldo de Castro para duas primeiras edições de *Sagarana*, acusadas por Agripino Grieco de serem mais adequadas a uma publicação da Sociedade Nacional de Agricultura, que para ficção¹⁸, e a proposta de Santa Rosa, Poty e Luís Jardim para as capas seguintes.

As três capas de *Sagarana* – respectivamente: primeira edição com capa de Geraldo de Castro; terceira edição, de Santa Rosa; quarta edição (1951), de Poty. Capa de *Grande Sertão: Veredas* (1956) feita por Poty, que assina também a de *Vila dos Confins* (1956), de Mário Palmério.

Nota-se que a capa feita para *Grande Sertão: Veredas* tem traços semelhantes à de *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, também de 1956, livro festejado pelo estilo regionalista. Porém, mesmo com traços e cores semelhantes, *Vila dos Confins* apresenta uma cena narrativa (cobra enforcando o boi) que não é vista nas capas rosianas, que sempre apostam em imagens soltas, desconectadas entre si e, partir da quarta edição de *Sagarana*, com a presença humana.

Haroldo de Campos relata que Guimarães Rosa o aconselhara a facilitar a apresentação de seu livro *Galáxias*, publicando-o num volume costurado e não em folhas soltas, conforme planejava; o poeta admite que, no momento, lembrando-se “das capas ‘convencionais’, do grafismo acadêmico, ‘regionalista’, dos livros do Rosa (tão

¹⁸ Grieco, A. *Sagarana*. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 abr. 1946. IEB. JGR-R01,003. Cx. 087. Alguns dias depois da publicação do livro, Alceu Amoroso Lima entra em contato com Guimarães Rosa para pedir a segunda edição de *Sagarana*, com “numerosas ilustrações” pela jovem editora Agir. Cf. Carta de Alceu Amoroso Lima, de 23 de abr. de 1946. IEB. JGR-CP-04,003. Caixa 004.

extraordinariamente revolucionários no seu texto, na sua escritura)”, não deu “maior atenção à observação [...]”¹⁹; depoimento que confirma a associação entre o nome de Guimarães Rosa e suas capas regionalistas.

O poeta lembrou-se de “capas convencionais”, mas inovações foram feitas: as ilustrações das capas de *Corpo de Baile* apareceram invertidas nas contracapas; a partir da segunda edição de *Grande Sertão: Veredas*, as orelhas trazem um mapa; *Primeiras Estórias* trouxe um índice ilustrado, praticamente frases visuais, de Luís Jardim, o que foi inédito no Brasil e no “mundo”, segundo apontou a editora na folha de rosto; *Tutaméia* repete o tipo de ilustração de traços simples na capa (também de Luís Jardim), como as do livro anterior e traz, ao final de vários textos, alternadamente, ilustrações de um caranguejo e de uma coruja²⁰.

Haroldo de Campos não considerou a indicação de Guimarães Rosa porque reconheceu uma dada “assinatura” regionalista, assumida pelo autor de *Sagarana*, construída também pela relação com as capas de outros escritores. Entenda-se como assinatura a “associação operada pela cultura entre uma obra e um nome”²¹, e se refere ao reconhecimento do leitor de um dado estilo ou modo de enunciação. Na obra rosiana, a assinatura foi construída por meio do diálogo com o regionalismo e sua desestabilização, tendo sido os paratextos – autorais e editoriais, internos e externos às obras – os elementos privilegiados para a elaboração de uma complexa imagem autoral.

Poty descreve um autor misterioso, místico, mas, ao mesmo tempo, alguém empenhado em compartilhar com ele os significados do livro para a composição gráfica:

Por indicação astrológica, tinha de sair tudo naqueles dois anos – a quarta edição de *Sagarana* e a primeira de *Grande Sertão: Veredas*. Ele era assim, mudou até a maneira de assinar os livros: de Guimarães Rosa passou a João Guimarães Rosa. [...] Ele era ministro de Fronteiras, uma coisa assim, eu ia ao Itamaraty tomar anotações. Não dava mais tempo de eu ler o *Grande Sertão: Veredas*, ele me contava os episódios que achava mais significativos. Uma visão privilegiada: eu era depositário do mortal segredo, no máximo umas oito pessoas sabiam do mistério Diadorim: ‘Na página tal tem esse episódio dos meninos atravessando o rio. Vou explicar o que vai acontecer. Agora você não vai entender. Porém, não tem nada que não siga amarrado neste livro’. Me deu o desfecho como teria dado o de qualquer romance de mistério. Era conversa

¹⁹ Campos, H. “Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)”. In: *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 273.

²⁰ A respeito das imagens de caranguejo (referência ao signo do escritor) e de coruja, ver: Moraes Augusto, M. G. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”: filosofia e sofística em *Tutaméia* de João Guimarães Rosa. *Humanitas*. Coimbra, 63, 2011, p. 605-636.

²¹ Leclerc, G. *Le sceau de l’oeuvre*. Paris: Éditions du Seuil, 1998, p. 25.

despreocupada, nada de tons altissonantes. Nas vinhetas algumas coisas tinham explicação, outras não: 'Eu quero a coisa assim e assado'. Não dizia porquê. Nas vinhetas há temas babilônicos, esfinges, e no mapa as gárgulas da igreja de Notre Dame.²²

As capas eram especiais para o autor e para a editora a ponto de serem reproduzidas no interior dos livros (Anexo 3), ato de homenagem e, ao mesmo tempo, forma de indicar ao leitor que elas talvez tivessem algum investimento literário²³. No arquivo do escritor, é possível encontrar, por exemplo, manuscrito com “motivos para a capa de *Tutaméia – Terceiras Estórias*”, com lista de dezesseis motes e dez pequenos desenhos muito semelhantes aos de Luís Jardim (Anexo 5).

A própria editora exibiu, depois da morte de Guimarães Rosa, o cuidado do autor com a capa ao inserir, em algumas edições, a reprodução do projeto de capa para *Manuelzão e Miguilim* com a nota: “Observem neste fac-símile do frontispício preparado pelo próprio Rosa, o curioso recado que ele manda ao artista: desenhar ‘dois meninos, um deles de 7 e outro de 8 anos, e uma cachorra’”. Desistiu disso depois, bem como cortou a indicação de *duas novelas*”.

Projeto de capa para Manuelzão e Miguilim reproduzido em sua 6ª edição (1976).

²² Depoimento de Poty a Valêncio Xavier. Apud.: Hallewell, L. Op. cit., p.119.

²³ Covizzi, L. "Grande Sertão: Veredas, no Brasil, em dias de época". In: Duarte, L. P. et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003, p. 402-408.

A ideia inicial da capa foi substituída por uma muito mais complexa, seguindo o mesmo conceito da capa original de *Corpo de Baile*, na qual havia a visão de uma espécie de palco, simultaneamente visto pela plateia e pelos bastidores (Anexo 4). Segundo Poty:

Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto [...]. A capa do *Corpo de Baile* – essa idéia foi dele também: fazer as figuras da capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela platéia e pelos bastidores. Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela.²⁴

O leitor é, desde a capa, convidado a reler a obra, na medida em que compõe a plateia e os bastidores ao mesmo tempo. A análise de Clara Rowland é precisa quanto ao tipo de configuração das imagens da capa de *Corpo de Baile*:

A sugestão é a de uma coincidência entre o corpo das figuras e o corpo do livro, fazendo corresponder a espessura deste e a sua matéria ficcional, que reforça uma ideia que tenho vindo a acentuar: a construção do livro em Rosa parece estabelecer uma dobra que devolve o leitor, além do fim, ao interior do livro. A negação da *closure* [...] faz-se de um movimento de releitura ou de regresso ao livro.²⁵

Um dos elementos editoriais relevantes para a presença autoral foi a inclusão de manuscritos do escritor²⁶. A grafia, seu traço individualizado, funciona como uma prova da presença efetiva do enunciador²⁷, indicando a busca de precisão e reafirmando visualmente o que o autor disse em entrevistas e nas orelhas de seus livros quanto à necessidade de trabalho constante em busca da forma literária precisa (Anexo 6).

Estampar o manuscrito com suas rasuras é transportar, do espaço privado para o público, enunciados que, no tempo lento da criação, da gestação de uma frase, estiveram inacabados e descontínuos. Foram reproduzidos datiloscritos de Guimarães Rosa com suas revisões em edições da José Olympio, contribuindo-se para a mitologização de um sujeito que buscava a perfeição; é o que ocorre com as reedições de *Sagarana*: o autor se expõe como autoridade e presença em um texto que pode ser novamente alvo de

²⁴ Depoimento de Poty para o documentário *Os nomes do Rosa*. In: Martins Costa, A. L. “Poty, pareceiro de Rosa”. *Livros*, 1998, n. 7, p.1. Apud. Rowland, C. *A forma do meio – livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2009.

²⁵ Rowland, C. Op. cit., p. 200.

²⁶ Ideia não seguida pela editora Nova Fronteira, mas que é por ela assumida no recente lançamento de edição especial de *Grande Sertão: Veredas* (2011), no qual estampa um dos manuscritos do livro na capa (Anexo 7).

²⁷ Contat, M. (Org.). *L'auteur et le manuscrit*. Paris: PUF, 1991.

modificações. A proposta de leitura do processo de criação foi explorada também no espaço das orelhas dos livros, como mostrarei adiante, que sugere a estudiosos que comparem edições e vejam as modificações efetuadas.

Além do uso diferenciado das ilustrações e da presença de uma série de paratextos autorais ou editoriais (estudos, imagens, notas biográficas, etc.)²⁸, Guimarães Rosa construiu sugestivas formas de apresentação das histórias nos livros.

Em *Tutaméia*, a existência de quatro prefácios foi o que mais chamou a atenção da crítica que se debruçou sobre o livro. Os quatro textos têm em comum a dupla identidade: são chamados de histórias no primeiro índice, mas, na página inicial de cada texto e no índice de releitura, são chamados de prefácios. Nesses textos, surge a voz do autor enunciando algo sobre sua literatura, porém, as afirmações são permeadas pela ficcionalidade das narrativas. Paulo Rónai afirma que há uma contradição relativa à postura autoral, visto que, é nos prefácios que, “pela primeira vez, Guimarães Rosa condescende em explicar-se; mas como que arrependido ao mesmo tempo de romper um longo silêncio, envolve as suas confidências em tantos véus de circunlóquios e metáforas que essa auto-interpretação acaba por tornar o livro ainda mais hermético”²⁹.

O prefácio funciona como uma assinatura, na medida em que é uma enunciação sobre o texto: o autor é um leitor privilegiado, porque pode abordar sua obra enquanto criador, intérprete e autor-leitor, permitindo-se a autocontemplação e inscrevendo sua presença ao lado “de um texto que, de agora em diante, não precisa mais dele para existir”³⁰. Ao contrário da capa de um livro, que está disponível visualmente até para quem não se dispõe a ser seu leitor, o prefácio é semelhante a uma carta, pois é “um enunciado privado que circula entre dois correspondentes, numa troca discursiva entre um emissor e um destinatário particular”³¹.

Além dos paratextos autorais, depois da morte de Guimarães Rosa, a editora José Olympio explorou ainda mais tais espaços do livro, que mostrariam a presença do

²⁸ Cf. Rowland, C. Op. cit.; Covizzi, L. Op. cit.

²⁹ Rónai, P. “Os prefácios de *Tutaméia*” [Apêndice]. In: *Tutaméia – Terceiras Estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.160.

³⁰ Leclerc, G. Op. cit., p. 162.

³¹ Ibidem, p. 162.

escritor, inserindo fotos, reproduções de manuscritos, trechos de traduções para outras línguas, a bibliografia de e sobre o autor, críticas e textos em sua homenagem.

Nessa exibição do autor, de sua assinatura, entende-se o livro também como objeto de divulgação editorial e de construção do cânone. A reprodução de manuscritos e de trechos de traduções expõe ao leitor o passado e os possíveis desdobramentos de alguma parte da obra que tem em mãos; as amostras de traduções, por sua vez, prestigiam o texto ao divulgar a continuidade da obra na reescrita para outra cultura.

4.1.1 Mensagem autoral nos índices

Em *Corpo de Baile*, tanto a forma escolhida para a apresentação do livro, quanto a ficcionalização do criador de histórias constroem a imagem autoral. Em sua primeira edição, Guimarães Rosa inseriu um segundo índice, identificando três das narrativas como parábases, isto é, elemento da comédia clássica responsável por uma suspensão da história para explicitação poética. Cumprem essa função os textos “Uma história de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”, cada um deles, “se ocupa, em si, com uma expressão da arte”³² – referem-se, respectivamente, à origem e potencialidade das histórias; à revelação e à construção de uma canção; e à busca da poesia.

Na terceira edição (1964-1965), o autor modifica a organização em volumes de *Corpo de Baile* (a primeira edição tinha dois volumes e a segunda apenas um), dividindo-o em três livros; a informação de que se trata do livro *Corpo de Baile* aparece nas lombadas, nas capas e na segunda capa, com indicação entre parênteses, tal qual um subtítulo. O autor continua, então, a afirmar a identidade da obra de 1956, mas em espaços diferentes do livro.

O desdobramento provoca mudança nos índices: cada livro passa a contar com dois índices, um no início, identificando os textos como poemas (“Campo Geral”, “Uma história de amor”, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)”, “Buriti”), e outro índice no final dos livros,

³² Carta a Edoardo Bizzarri, de 25 de nov. de 1963. Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op. cit., p. 91.

identificando alguns dos textos como romances (“Campo Geral”, “Dão-lalalão (o devente)”, “Buriti”)³³.

Ao fazer o leitor pensar que ora lê poesia em prosa, ora romances bem curtos, ora contos longos, Guimarães Rosa compromete a estabilidade das perspectivas fundadas no gênero textual, instituindo um tempo de leitura que se refaz ao término do volume. Isso porque talvez haja nova interpretação de acordo com o gênero do texto, o que resulta na releitura virtual do conteúdo narrativo apresentado. Em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, ele justifica a divisão dos livros:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A idéia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “Corpo de Baile” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico.³⁴

Explica também o recurso para manter a unidade:

Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título aboriginal, “Corpo de Baile”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição”, **coisa que muito importa**; 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores [...]; **na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que: “A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:” e segue-se a indicação dos mesmos.**³⁵ (grifos meus)

Note-se a necessidade de informar que o livro já estava na terceira edição, o que era essencial para assinalar seu sucesso, mesmo *Corpo de Baile* sendo uma audácia editorial pelo “gigantismo” e por ter sido lançado apenas quatro meses antes de *Grande Sertão: Veredas*, tendo ficado, segundo avaliação do próprio autor, à sua sombra³⁶.

O índice foi o lugar privilegiado de investimento do autor. Isso porque, depois de *Corpo de Baile*, em *Primeiras Estórias* e *Tutaméia – Terceiras Estórias* existem formas

³³ Não mudam os gêneros textuais no segundo índice de “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”, identificados como contos, e “A estória de Lélío e Lina”, como romance. Guimarães Rosa apenas inverte a ordem de apresentação das narrativas e muda o título de uma das estórias para “Lélío e Lina”.

³⁴ Carta a Edoardo Bizzarri, de 3 de jan. de 1964. Ibidem, p. 120.

³⁵ Ibidem, p. 120.

³⁶ *Sagarana*, no entanto, já estava na 6ª edição em 1964. As mudanças em *Corpo de Baile* fazem o escritor sugerir que “talvez, mesmo, venha a ser peculiaridade curiosa do livro a façanha de sair cada edição de um jeito. Só mais esta aventura, dele, captando novos leitores. Aliás, o título de *Corpo de Baile* persiste. O livro continua”. Carta de 20 de jan. 1964. Ibidem, p. 131. Quanto às escolhas do tradutor italiano, afirma: “Claro que acho bom Você mandar à Feltrinelli o livro na ordem da edição original. Apenas, não tenho idéia de como eles vão preferir lançar o livro, etc. Nem sei se na Itália preferem editorialmente livros grossos (Alemanha) ou finos (França); e, mesmo isso, varia com a época ou fase, e, naturalmente, com o conteúdo e apreço do livro”. Carta de 7 de fev. de 1964. Ibidem, p. 140.

diferenciadas do uso desse espaço textual³⁷. Em *Primeiras Estórias*, há um segundo índice, ilustrado com pequenas imagens que fazem referências diretas ou cifradas às narrativas, quase frases visuais, organizando o índice de forma que o conto “O espelho” ocupe o lugar central do livro, espelhando a primeira e a última estória.

A nota da editora na abertura do volume divulga o processo de construção do índice ilustrado: “a pedido do Autor, Jardim fez desenhos-miniaturas, com paciência chinesa, para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral”. Os manuscritos relativos a projetos de índices são recorrentes no arquivo do escritor, veja-se o caso das listas de títulos de obras futuras, possíveis índices de *Estas Estórias*³⁸ (um deles reproduzido em fac-símile na primeira edição do livro) ou de *Primeiras Estórias*³⁹ (Anexo 8).

Tutaméia – Terceiras Estórias potencializa o que as obras anteriores encenavam, visto que é composto por mecanismos que acentuam a desestabilização do lugar do autor. O livro apresenta dois títulos (*Tutaméia – Terceiras Estórias* e *Terceiras Estórias – Tutaméia*) que têm sua diferença indicada por dois índices, um de leitura e outro de releitura; as epígrafes de Schopenhauer acompanham os índices e não o livro, o que seria mais comum, e afirmam a necessidade de releitura.

Nos índices de leitura e de releitura, os contos aparecem em ordem alfabética. Porém, na aparente neutralidade de uma organização alfabética pode haver uma série de questionamentos sobre a forma e a função do que ali se apresenta; segundo Barthes, “o índice de um texto não é somente um instrumento de referência; ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o *relevo* (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) na razão das frases”⁴⁰.

No primeiro índice, encontra-se a epígrafe: “*Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra*”. Se a epígrafe é o lugar de sugestão de uma dada

³⁷ Em seus manuscritos, Guimarães Rosa mostra obstinação na construção de índices e títulos. Cf. Gama, Monica. “Frases em listas”. Op. cit., p. 48-60.

³⁸ IEB. JGR-M-09,03. Caixa 044. Um desses manuscritos é reproduzido na primeira edição de *Estas Estórias* (1969).

³⁹ Museu Casa Guimarães Rosa (Cordisburgo-MG). Guimarães Rosa CP 1,2, n.1.

⁴⁰ Barthes, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 108-109.

interpretação, aqui se coloca para o leitor a necessidade de ler duvidando e já imaginar que a próxima leitura será a mais eficaz. A leitura, contudo, é já releitura, como afirma a epígrafe do segundo índice: “*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem*”⁴¹.

Além de dois índices, *Tutaméia* inova ao inserir as iniciais do nome do escritor pela ruptura da ordem dos contos no interior da ordenação alfabética dos textos. Explico melhor: depois do conto “João Porém, criador de perus”, ocorre uma quebra na ordenação de dois contos (“Grande Gedeão” e “Reminiscção”), compondo nova ordem que indica as letras iniciais do nome do autor, *JGR*.

TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)	
<p>“Dai, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inicialmente outra.” SCHOPENHAUER.</p>	
Obras de João Guimarães Rosa	vi
<i>Aletria e hermenêutica</i>	3
<i>Antiperipléia</i>	13
<i>Arroio-das-Antas</i>	17
<i>A vela ao diabo</i>	21
<i>Azo de almirante</i>	24
<i>Barra da Vaca</i>	27
<i>Como ataca a sucuri</i>	31
<i>Curtamão</i>	34
<i>Desenredo</i>	38
<i>Droenha</i>	41
<i>Esses Lopes</i>	45
<i>Estória n.º 3</i>	49
<i>Estorlinha</i>	53
<i>Farnó e a água do rio</i>	57
<i>Hiato</i>	61
<i>Hipotréllico</i>	64
<i>Intruge-se</i>	70
<i>João Porém, o criador de perus</i>	74
<i>Grande Gedeão</i>	77
<i>Reminiscção</i>	81
<i>Lá, nas campinas</i>	84
<i>Mechêu</i>	88
<i>Melim-Meloso</i>	92
<i>No prosseguir</i>	97
<i>Nós, os temulentos</i>	101
<i>O outro ou o outro</i>	105
<i>Orientação</i>	108
<i>Os três homens e o boi</i>	111
<i>Palhaço da boca verde</i>	115
<i>Presepe</i>	119
<i>Quadrinho de estória</i>	122
<i>Rebimba, o bom</i>	126
<i>Retrato de cavalo</i>	130
<i>Ripuéria</i>	134
<i>Se eu seria personagem</i>	138
<i>Sinhá Secada</i>	142
<i>Sobre a escova e a dívida</i>	146
<i>Sota e barla</i>	167
<i>Tapiiraiuara</i>	171
<i>Tresaventura</i>	174
<i>— Uai, eu? </i>	177
<i>Umas formas</i>	180
<i>Vida ensinada</i>	184
<i>Zingaresca</i>	189
<p>APENDICE PAULO RÔNAI Os Prefácios de <i>Tutaméia</i> As estórias de <i>Tutaméia</i> 193</p>	

TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)	
<p>Índice de releitura</p> <p>“<i>Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.</i>” SCHOPENHAUER.</p>	
<p>PREFACIOS:</p>	
<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3
<i>Hipotréllico</i> ..	64
<i>Nós, os temulentos</i> ..	101
<i>Sobre a escova e a dívida</i> ..	146
<p>OS CONTOS:</p>	
<i>Antiperipléia</i> ..	13
<i>Arroio-das-Antas</i> ..	17
<i>A vela ao diabo</i> ..	21
<i>Azo de almirante</i> ..	24
<i>Barra da Vaca</i> ..	27
<i>Como ataca a sucuri</i> ..	31
<i>Curtamão</i> ..	34
<i>Desenredo</i> ..	38
<i>Droenha</i> ..	41
<i>Esses Lopes</i> ..	45
<i>Estória n.º 3</i> ..	49
<i>Estorlinha</i> ..	53
<i>Farnó e a água do rio</i> ..	57
<i>Hiato</i> ..	61
<i>Intruge-se</i> ..	70
<i>João Porém, o criador de perus</i> ..	74
<i>Grande Gedeão</i> ..	77
<i>Reminiscção</i> ..	81
<i>Lá, nas campinas</i> ..	84
<i>Mechêu</i> ..	88
<i>Melim-Meloso</i> ..	92
<i>No prosseguir</i> ..	97
<i>O outro ou o outro</i> ..	105
<i>Orientação</i> ..	108
<i>Os três homens e o boi</i> ..	111
<i>Palhaço da boca verde</i> ..	115
<i>Presepe</i> ..	119
<i>Quadrinho de estória</i> ..	122
<i>Rebimba, o bom</i> ..	126
<i>Retrato de cavalo</i> ..	130
<i>Ripuéria</i> ..	134
<i>Se eu seria personagem</i> ..	138
<i>Sinhá Secada</i> ..	142
<i>Sota e barla</i> ..	167
<i>Tapiiraiuara</i> ..	171
<i>Tresaventura</i> ..	174
<i>— Uai, eu? </i> ..	177
<i>Umas formas</i> ..	180
<i>Vida ensinada</i> ..	184
<i>Zingaresca</i> ..	189

Índices de *Tutaméia* – Terceiras Estórias.

⁴¹ As duas passagens estão em itálico no original.

Paulo Rónai contou o entusiasmo do escritor com os enigmas inscritos no título e no índice de *Tutaméia*:

- 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. Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.
 - Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?
 - Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.
 - Por quê?
 - Senão eles achavam tudo fácil.
- “Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos.⁴²

Os paratextos propostos por Guimarães Rosa vinculam-se diretamente à questão da imagem autoral: o autor, neste caso, é o enigmático produtor de uma obra com título inexplicável e índice que apresenta seu nome cifrado, por meio do qual se sugere a presença autobiográfica nos contos que formam as iniciais *JGR*. O “autor não diz nada” depois de publicado, mas sugere a existência de significados ocultos na inclusão de elementos que passam a ser lidos como pistas.

As pistas foram seguidas por muitos pesquisadores em uma bibliografia acerca dos procedimentos rosianos em constante crescimento. Ana Maria Bernardes de Andrade analisa os paratextos do livro e se detém na presença autoral no nome do escritor que está materialmente no volume e cifrada em nomes de personagens. Em uma de suas análises, a ensaísta observa as iniciais no índice e chega à hipótese de “que as iniciais dos títulos dos prefácios, antecipados no índice de releitura e grafados em itálico, formam o prenome do autor em alemão, HANS”⁴³. A partir dessa percepção, apresenta um quadro no qual organiza, segundo quatro categorias, os contos em que há a presença autoral em *Tutaméia*: contos cujos personagens são nomeados com o pronome *eu* ou

⁴² Rónai, P. “Os prefácios de *Tutaméia*” (Apêndice). Op. cit.

⁴³ Andrade, A. M. B. D. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: Terceiras Estórias*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2004, p. 43.

variantes; contos cujos personagens são homônimos do autor ou seus heterônimos anagramáticos; contos que têm personagens chamados de Ladislau ou de Joaquim.

Em pesquisa sobre a construção do nome na obra rosiana, Ana Maria Machado afirma que a ordem poderia ser lida da seguinte forma: “assinalando o ponto de ruptura da ordem alfabética, fica um aviso no índice: *Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas*”⁴⁴. Tal hipótese baseia-se na construção de uma frase que se forma no índice a partir dos títulos dos contos anteriores e posteriores ao *JGR*, sugerindo que, na ordenação dos contos, há um enigma a ser decifrado. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Maria Luiza de Castro e Silva oferece outra possibilidade de leitura: “A instauração deste jogo anedótico vai permitir a leitura do nome João Guimarães Rosa como ‘João Porém, o criador de perus Grande Gedeão Reminiscão’, numa tentativa neológica e, portanto insólita e singular, de definição do sujeito e da *práxis* da escritura”⁴⁵.

Essas duas leituras do índice foram empreendidas a partir da aceitação da sugestão lúdica do escritor quanto à busca de sentido enigmático ou, nas palavras de Maria Luiza de Castro e Silva, “resultado de jogos de linguagem, o perfil do autor, não sendo anterior ao texto, só pode ser traçado se o leitor se dispuser a, como jogador, perceber o mecanismo de encaixe das diversas peças do quebra-cabeças textual”⁴⁶.

Em outro artigo que trata do nome no índice de *Tutaméia*, Marcelo Marinho sintetiza o que fundamentaria a busca do autor na ordenação das narrativas: para ele, haveria um alerta ao leitor na reordenação, sinalizando “o fato de que o tema é o próprio romancista”⁴⁷.

Algumas dessas análises partem do conceito de leitura enquanto uma via de mão única, sem considerar que não é apenas o escritor quem propõe mecanismos de decifração para o leitor, mas que também atuam no processo de leitura a imagem que o leitor faz do escritor e as expectativas em relação à obra, construídas pelo autor e por agentes de difusão da obra (editores e críticos, por exemplo) ao longo de sua produção.

⁴⁴ Machado, A. M. Op. cit., p. 95. Cf. também: Sperber, S. F. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982; Novis, V. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989; Araújo, H. V. de. *As três graças – nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 2001.

⁴⁵ Silva, M. L. de C. “Guimarães Rosa e a máscara autoral em *Tutaméia*: a perspectiva anedótica do traço autobiográfico”. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 1998, v. 1, p. 471-476.

⁴⁶ Ibidem, p. 471.

⁴⁷ Marinho, M. “Heterônimos, autoficção e modernidade em *Grande sertão: veredas*: outrar-se em enigmas”. In: *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007, v. 1, p. 506.

Além disso, o conteúdo narrativo dos três contos que formam as iniciais do nome do escritor não responde facilmente à leitura guiada pela busca de algo que remete ao sujeito João Guimarães Rosa. Mais que a presença autobiográfica ou a afirmação do romancista como tema, parece que, na organização lúdica do índice, indica-se a reflexão sobre o processo de construção ficcional no que diz respeito às escolhas autorais, à constituição do nome próprio e suas repercussões interpretativas. Isso porque a semelhança entre os três textos está na tematização da nomeação de um indivíduo.

A epígrafe de “João Porém, o criador de perus” confirma que o escritor propôs um enigma cuja resposta é a própria busca: “Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?”. O ato de buscar já é o de dar significado; encontrar o que se procura não é acabar com a demanda: ao buscar os dados autobiográficos no interior ou na articulação dos três contos, resta ao leitor o lúdico ou a reflexão sobre o nome próprio, aspecto que se torna significativo no enredo dos três contos. Mas, talvez na releitura sugerida nos índices, muita coisa se “*entenderá sob luz inteiramente outra*” e será possível apreender o que fez o autor reunir as três histórias. A estabilidade é apenas a da dúvida.

O sujeito criador, mais que um nome na capa, mostra-se na literariedade que constrói e que se espalha por outros espaços do livro. A divulgação de sua atividade de escrita é encenada nas narrativas e na materialidade de seus livros: as narrativas afirmam continuamente sua consciência de ficcionalidade; a materialidade, por sua vez, propõe ao leitor a reflexão sobre o tempo das opções e formalizações efetuadas pelo autor na escolha dos paratextos (títulos, epígrafes, notas de rodapé, orelhas), dos elementos gráficos e da estruturação das narrativas. Sugere-se continuamente que o leitor pare a leitura e pense sobre o tempo de produção do livro e, logo, a figura do autor produzindo a ficção e os mecanismos de direcionamento da recepção⁴⁸.

⁴⁸ Por meio dos recursos críticos promovidos pela teoria do efeito estético e pela crítica genética, procurei mostrar na pesquisa de Mestrado que Guimarães Rosa constrói em *Tutaméia* um espelhamento de processos de escrita na produção textual, escolhendo ficcionalizar essa relação como estratégia de engendramento de um efeito de leitura. Por exemplo, além de aspectos de apresentação do livro (sobretudo o grande número de paratextos), os contos curtos com enredos inesperados têm certo caráter de inacabamento e geralmente trazem metáforas sobre a elaboração literária; ocorrem também constantes choques de perspectivas entre o que é senso comum e o que é paradoxo, que sugerem continuamente o modo de produção (por colagem, por relacionamento entre fragmentos descontínuos).

4.2 As orelhas

Os críticos literários que se debruçaram sobre *Tutaméia* deram bastante atenção aos seus paratextos, sobretudo os prefácios, abordando mais detidamente a postura autoral ou mesmo a imagem do escritor no espaço prefacial, destinado ao autocomentário. Uma prática paratextual que não recebeu atenção da crítica refere-se às orelhas dos livros rosianos. Provavelmente isso tenha acontecido porque, ao contrário da evidente exposição da presença autoral em prefácios e índices (ainda que recorrendo a enigmas), as orelhas não foram assinadas pelo escritor. Omitindo a sua autoria, Guimarães Rosa permite que o leitor acredite que se trata de textos de responsabilidade da editora.

4.2.1 *Sagarana*: início e sequência de um projeto

Apresentar o livro de um escritor, sobretudo o primeiro, não é algo simples. É preciso inserir sua literatura no campo de discussões da época, afirmar sua originalidade, chamar um crítico ou um autor de renome para apresentá-lo ou, ainda, citar trechos da obra para que falem por si sobre o que o leitor verá a seguir. O texto de apresentação é importante porque fica disponível para leitores em geral, críticos, resenhistas que divulgaram a obra baseado-se nessas informações.

Lançado em 1946, *Sagarana* está acompanhado de dois textos significativos, a orelha e as “Ressalvas” ao final do livro. O texto da orelha da primeira edição⁴⁹ é a transcrição de um trecho muito elogioso do parecer que Guilherme de Almeida redigiu em ocasião do prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras (1936), que laureou Guimarães Rosa pelo conjunto de poemas *Magma*⁵⁰.

Depois de associar o nome de Guimarães Rosa a *Magma* e informar que este recebera o prêmio da Academia, lê-se:

Trecho do Parecer da Comissão Julgadora:

“Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí, um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava.

⁴⁹ Para discutir as modificações dos paratextos nas diferentes edições, apresentarei cronologicamente as publicações. Isso será importante para compreender as proposições e repetições de aspectos da leitura do texto nas (re)edições de livros que aconteciam por vezes em paralelo.

⁵⁰ O parecer foi publicado, pela primeira vez, no ano do concurso. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, vol. 52, n. 177-178, set.-dez., 1936.

Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, “Magma” é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal.[...]”

Assinado por um importante poeta da época, o parecer dá relevo à publicação, tornando-se a primeira crítica realizada sobre a escrita rosiana. Mesmo não sendo um livro de poesias, *Sagarana* conta com uma apresentação de peso, pois o leitor é levado a acreditar que alguém merecedor dos elogios deve ser um bom escritor. “Poesia centrífuga, universalizadora” que permitiria mostrar “o que temos e somos”, “todo o Brasil”, são traços que, posteriormente, serão capazes de definir toda a obra de Guimarães Rosa (para elogiá-lo ou criticá-lo) no sentido de caracterizar um autor que sintetizaria o regional e o universal numa prosa poética.

No verso da primeira página da edição *princeps*, consta ainda a informação de que *Magma* está “a sair”. A inclusão do trecho do parecer na orelha valorizava o conjunto de contos e, ao mesmo tempo, anunciava seu próximo livro – o que de fato não acontece, já que Guimarães Rosa não aprova a publicação de *Magma*⁵¹, divulgado postumamente em 1997. Ao identificar em *Magma* um livro pronto e premiado, prestes a ser publicado, *Sagarana* seria uma das obras de alguém já aceito por seus pares e, portanto, de um autor: não se trata apenas da primeira produção de quem se aventura no mundo literário, mas de um autor com um projeto estético.

A mensagem que o autor recebe do presidente Getúlio Vargas expõe esse tipo de avaliação. Nela, o remetente agradece o envio de *Sagarana* e diz que vai ler os contos com “o interesse que lhe desperta o autor já consagrado pela própria Academia ao julgar *Magma* em 1936”⁵². A ABL, tendo premiado o poeta Guimarães Rosa, certificaria o valor do contista por intermédio de um de seus agentes de consagração (um membro do júri).

⁵¹ O abandono não foi total, pois, segundo Maria Célia Leonel, alguns poemas de *Magma* estão na base de narrativas de *Sagarana*; a gênese do livro de poemas está marcada por projetos anteriores (conto “Maquiné”, publicado em 1930) e posteriores (contos de *Sagarana* e *Corpo de Baile*) do escritor – segundo Leonel, não se sabe “se houve consulta aos poemas quando da realização das narrativas, nem mesmo conhecemos o grau de consciência de Guimarães Rosa acerca desse procedimento de reescritura, o que não invalida a hipótese do ato de recuperar, modificando aquilo que de algum modo está registrado na memória”. Leonel, M. C. *Guimarães Rosa. Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000, p. 172.

⁵² Bilhete de Getúlio Vargas, de 11 de junho de 1946. IEB. JGR-CP-04,025. O bilhete, em papel timbrado, exhibe a assinatura do presidente antes do texto, sugerindo que talvez tenha sido escrito por outra pessoa.

A transcrição de parte do parecer sobre *Magma* cria um campo interpretativo para *Sagarana*, mostrando a configuração de implicações estéticas e históricas da relação entre literatura e leitor, como observa Jauss:

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração.⁵³

Ao dar visibilidade no livro para o “primeiro leitor” com a citação de Guilherme de Almeida, institui-se uma situação de anterioridade de recepção, propondo uma base interpretativa para a qual se possa dar continuidade.

A primeira edição apresenta ainda uma página intitulada “Ressalvas”, ao final do livro, que o insere de forma particular no meio literário da época. Depois de enumerar a ordem de composição dos contos, indicam-se as origens de cantigas e provérbios, ressaltando-se depois a ficcionalidade da obra:

As cantigas e os provérbios entre aspas foram ouvidos mesmo em Minas Gerais; a canção “De madrugada, quando a lua etc.” (Minha Gente) deve ser paraibana; o coro que serve de epígrafe à *Conversa de bois* é uma variante deste, que figura no interessante livro “O GOROROBÁ”, de Lauro Palhano:

“Lá vai!... Lá vai!... Lá vai,
– Queremos ver. – Lá vai boi Pingo-Prata
Fazendo a Terra tremer!...”

Qualquer homonímia ou semelhança de caracteres, entre personagens e gente existente, será puro acaso e lamentável coincidência.

O Autor

O texto é significativo para pensar a autorrepresentação autoral, pois à experiência (“ouvidos mesmo em Minas Gerais”), somam-se a dúvida quanto à fonte (“deve ser paraibana”) e a citação de romance de *O gororoba* (1931) sobre a vida de um proletário que abandona o Ceará e segue para o Amazonas. O autor exibe-se como pesquisador que deseja prestar contas sobre suas fontes, mas, logo depois, a ressalva quanto à ficcionalidade mostraria um desconforto em ser associado a autores que se baseiam em “fatos reais”. A que leitor é preciso avisar que um livro de contos é autônomo em relação à realidade? Nega-se a relação direta, mas se inscreve a possibilidade de associação – logo, confirma-se a autonomia do texto e, ao mesmo tempo, o fato de que muitos podem ver no conjunto de contos uma prosa sobre “todo o

⁵³ Jauss, H. R. Op. cit., p. 23.

Brasil”, “o que temos e somos”, posto que, ao pedir para não olhar nesse sentido, direciona-se o olhar do leitor.

A ressalva torna-se desnecessária quando parte da crítica, entre eles Álvaro Lins e Antonio Candido, percebe que o livro era diferente dos que se propunham a fazer uma documentação direta do real. Sabe-se que parte da polêmica em torno de *Sagarana* pode ser explicada em razão da polarização entre os que entenderam na prosa rosiana a continuidade de Afonso Arinos ou de outros regionalistas e, ao mesmo tempo, os que o censuravam ou o enalteciam por ser diferente, por ter uma “expressão universal”⁵⁴.

Sagarana teve suas duas primeiras edições publicadas pela editora Universal no mesmo ano, 1946. Só em 1951 a editora José Olympio ficou responsável pela reedição do livro⁵⁵. Nas orelhas desta edição relata-se que a editora não conseguiu entrar em contato com Guimarães Rosa depois do concurso de 1937, devido à perda da ficha de inscrição com seu nome verdadeiro, só sendo possível publicar *Sagarana* a partir de sua terceira edição.

O título da orelha, “Pequena história de um grande livro”, antecipa a narração sobre essa trajetória de *Sagarana* e do período que o legitimara como “um grande livro”, tendo sido “consagrado pelo mais fulminante êxito literário de que se tem memória em nossa literatura moderna”; a obra revelaria “um grande escritor e ficcionista, associação que é mais rara do que se pensa, o livro de J. Guimarães Rosa retorna às montras das livrarias e às estantes das bibliotecas”.

Descreve-se também o hábito perfeccionista do escritor, característica que será retomada em outros textos de apresentação: “E o acordo se fez de imediato. Apenas, como o autor desejasse rever pessoalmente todas as provas, que tinham de ir e voltar da Europa, várias vezes, era inevitável a demora”.

Até então, *Sagarana* era o único livro de Guimarães Rosa, por isso, mais uma vez anuncia-se livros por vir ao final da orelha: “E assim se conta a história simples de um encontro feliz, precedendo outras que um grande escritor irá contar numa esplêndida

⁵⁴ Bonomo, D. Do surgimento de *Sagarana*. *Revista Opiniões – revista dos alunos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 3, 2011, p. 31-43.

⁵⁵ A partir daqui descrevo as orelhas das edições da José Olympio, sobretudo as das primeiras edições porque nelas há o investimento do escritor. Além de ter havido modificações das orelhas após sua morte, quando a obra de Guimarães Rosa passou a ser editada pela Nova Fronteira elas foram eliminadas.

sucessão de personagens, cenários e temas”⁵⁶. Recorre-se à mesma promessa de continuidade de um projeto estético revelado em outros livros em gestação que ocorrera na primeira edição, quando se anunciava que *Magma* seria em breve publicado.

4.2.2 Revelação de um projeto literário: a ficcionalização da experiência e a busca da perfeição

O ano de 1956 foi notável para a literatura de Guimarães Rosa. Em janeiro, pouco antes da publicação de *Corpo de Baile*, saiu a quarta edição de *Sagarana* e, em maio, foi lançado *Grande Sertão: Veredas*. Os três livros têm orelhas que formam um painel representativo da função desse lugar textual para a prosa rosiana.

O tipo de apresentação de *Sagarana* mudou bastante uma década depois de seu lançamento. Recebendo modificações desde a estreia, a quarta edição vem a público com a indicação de que se trata de uma “Versão definitiva”. A orelha traz o texto “**GUIMARÃES ROSA versus SAGARANA**”⁵⁷. Estranho título para um paratexto que normalmente faz uma defesa do livro onde está inserido. Autor e livro estariam em disputa porque, mesmo depois de dez anos de sua primeira edição, *Sagarana* ainda era reelaborado, o que revelaria “certos aspectos da criação literária de Guimarães Rosa”: a informação relativa à reformulação do livro serve para divulgar um processo de escrita contínuo de um autor movido “pela insatisfação permanente para com a obra acabada” que,

embora ocupadíssimo na revisão das provas de um novo livro de novelas – CORPO DE BAILE – e na conclusão de seu primeiro romance – GRANDE SERTÃO: VEREDAS – não permitiu que SAGARANA fosse ao prelo sem antes retocá-lo de modo drástico. [...] O resultado desse novo polimento formal temo-lo aqui, nesta quarta edição, onde seria possível e lógica esta afirmativa: o autor volta-se contra o livro, Guimarães Rosa critica o SAGARANA.

Segundo a orelha, a literatura tomava a vida do escritor, pois este corrigia provas de um livro, concluía outro e, contra as expectativas, era alguém que não permitiria que

⁵⁶ A narrativa de um encontro feliz entre editor e autor não foi a versão do jornal *Tribuna da Imprensa*, em abril de 1956. O artigo “O primeiro editor de *Sagarana*”, não assinado, conta, “a título de curiosidade”, que Caio Pinheiro foi o primeiro editor do livro, “antes oferecido a diversos editores, inclusive José Olympio, que não se interessou por ele, por duas razões: era livro de contos, e era muito grande naquele tempo (1946) dois fatores anticomerciais”. In: s/a. “O primeiro editor de *Sagarana*”. *Tribuna da Imprensa*, 10 de abr. de 1956. IEB. JGR-R01,087. Caixa 087.

⁵⁷ As provas desse texto, com correções manuscritas de Guimarães Rosa a lápis grafite, estão no acervo José Olympio, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localização: 79,04,003 n. 007.

sua obra de estreia, sucesso editorial, fosse publicada sem retoques. A atitude do autor é usada para promover os dois livros em processo e, se tal necessidade de modificar a edição poderia ser uma ressalva a *Sagarana*, logo a seguir confirma-se a sua qualidade e sugere-se aos críticos que observem as mudanças:

A obra não foi desfigurada e o livro conserva a sua fisionomia autêntica, profunda, primitiva. Para o analista do estilo, aliás, em face do que estamos revelando será interessantíssimo cotejar um exemplar da terceira edição com um outro desta versão dada como definitiva, o que deixará à mostra a maneira severa, minuciosa, vamos dizer ‘chinesa’, com que trabalha esse escritor.

Maneira severa e minuciosa de se trabalhar que pode ser avaliada na comparação entre os textos, o que é reafirmado no parágrafo seguinte da orelha, quando se recomenda a observação das mudanças do conto “A volta do marido pródigo”: “o confronto de textos é interessante e instrutivo, patenteando com suficiência a evolução do escritor”⁵⁸.

Tanto os novos leitores, quanto os que fizeram as três primeiras edições se esgotarem são chamados a lerem a nova edição, que demonstraria a grandeza de Guimarães Rosa; ao final do convite, os leitores encontram a presença do autor em uma citação: “Para Guimarães Rosa, é terrível que os livros tenham de parar. ‘Um livro devia ser uma coisa *en devenir*’, afirma o escritor”. Sem saber que foi o ficcionista quem redigiu o texto, os leitores tomaram como indicação editorial o que era, ainda que disfarçada, uma mensagem autoral.

As modificações empreendidas pelo autor nas edições de *Sagarana* e noticiadas nas orelhas não foram devidamente observadas pela crítica, que, seguindo a ideia de que houve apenas ajustes, preocupou-se com o fato de a originalidade da obra não ter sido alterada. Segundo André Luís de Campos, em *A travessia crítica de Sagarana*,

a quarta edição de *Sagarana*, por exemplo, publicada em 1956, seria aquela na qual Rosa exerceria as mais profundas e inusitadas modificações no texto. Nela, faria deformação intensa de clichês, combinações inteiramente anormais e omissão de conectivos, principalmente do ‘que’. Na última edição das seis, entretanto, ele desfaria as alterações feitas anteriormente, suavizando o experimentalismo estético no texto.⁵⁹

⁵⁸ A tarefa de acompanhar as mudanças efetuadas nas edições de *Sagarana* revela-se ainda mais difícil, já que o livro ainda foi modificado na quinta edição (segundo a editora, “5ª edição, retocada / Forma definitiva”).

⁵⁹ Ibidem, p. 40.

Com a reescritura, Guimarães Rosa procurou acentuar ou amenizar aspectos que nem foram percebidos pela crítica na época, por mais que ele indicasse a comparação entre as versões.

As edições de *Corpo de Baile* trazem orelhas que abordam outra face da produção autoral: na primeira edição (1956), em dois volumes, os textos de apresentação não enfatizam diretamente a figura de Guimarães Rosa, lançando mão do recurso da citação e do relato sobre o ilustrador. Explico melhor: no primeiro volume, há a reprodução integral de um conto de Afonso Arinos, e, no segundo, um texto sobre o papel do ilustrador Poty Lazzarotto.

Veja-se a abertura da orelha do primeiro volume:

O buriti é um motivo constante neste livro. Quase um personagem. Por isso, em vez de se inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acêrca do autor, preferiu êste se falasse da palmeira a que Affonso Arinos consagrou a admirável página. E que melhor maneira de fazê-lo, senão transcrevendo-a?

Logo após a nota de abertura (com o título geral de “Buriti”), transcreveu-se o terceiro texto do livro *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos (1898), intitulado “Buriti perdido”. O buriti, “velho guerreiro petrificado em meio de peleja!”, segundo Arinos, seria também o “poeta dos desertos, cantor mudo da natureza dos sertões”. Chamo a atenção para o último parágrafo do texto:

Então, talvez, uma alma amante das lendas primevas, uma alma que tenha movido ao amor e à poesia, não permitindo a tua destruição, fará com que figures em larga praça, como um monumento às gerações extintas, uma página sempre aberta de um poema que não foi escrito, mas que reverve na mente de cada um dos filhos desta terra.

O pedido de Arinos para que a palmeira esteja presente no texto de algum grande escritor é antecedido, pelo início da orelha, da ideia de que o buriti é um motivo constante, quase um personagem, o que leva o leitor a concluir que Guimarães Rosa seria esse amante “das lendas primevas [...] movido ao amor e à poesia” que construiu um monumento para o futuro⁶⁰.

⁶⁰ Autran Dourado comenta essa orelha de forma negativa, avaliando que um dos defeitos de Guimarães Rosa diz respeito a uma escrita antológica, mesmo que fuja, segundo ele, da “rígida disciplina estilística mineira, de inconfundível influência machadiana e ‘clássica’, que leva ao empobrecimento, senão ao academicismo”: “Não é impunemente que o Rosa escolhe uma página de Afonso Arinos, exatamente o antológico Buriti Perdido, para colocar na ‘orelha’ da 1ª edição de *Corpo de Baile*. Não é à toa que o meu falecido e erudito amigo Cavalcanti Proença, no magnífico ensaio *Trilhas no Grande Sertão*, abre o seu trabalho com uma citação grandiloquente, ‘um bimbalar euclidiano’, como diz o Proença. O lado ‘antológico’ de Guimarães Rosa talvez não seja o melhor nele”. Ele continua mais adiante o raciocínio afirmando que “há em Guimarães Rosa [...] um lado Rui Barbosa, um lado Euclides da Cunha, um lado

A orelha do segundo volume inicia-se com a avaliação da importância da editora na fatura da obra: “Na história de um livro, há pelo menos cinco figuras indispensáveis, que somam esforços para que as palavras apareçam no papel ordenadas diante do leitor numa prevista clausura gráfica. O autor, o editor, o ilustrador, o impressor, o revisor”; o ilustrador teria função essencial para a leitura da obra porque é ele quem “nos abre a primeira porta para um novo mundo” e que pode, pela “identidade de objetivos e de mútua compreensão na órbita das artes, da literatura e do desenho ou da pintura”, associar-se ao escritor para a construção de sentidos.

A mútua compreensão foi tamanha que a orelha foi destinada ao ilustrador. O buriti, motivo da orelha do primeiro volume, é um dos temas centrais no texto sobre Poty, pois o ilustrador foi apresentado à palmeira ao visitar “os espécimes existentes no Jardim Botânico”, o que despertou nele a

mesma irrefreável paixão pelo buriti que já existia no autor de SAGARANA, cujos olhos, ainda quando mergulhados nas paisagens européias ou americanas de suas andanças diplomáticas, guardam intacta a solene e solitária beleza da palmeira simbólica e magnífica, que Afonso Arinos tão bem soube transplantar dos campos-gerais para as páginas de um livro.

A atenção de Afonso Arinos à palmeira e a paixão do ilustrador por ela são pretextos para figurar o autor como alguém que, mesmo quando diplomata na Europa, não se esquecera da paisagem das veredas por onde se multiplicam os buritis.

Também nesse texto confirma-se o controle do escritor na produção visual do livro, informando-se que ele pedia esboços e tinha dificuldades para a escolha ao receber diferentes modelos de capa, “cada qual mais ‘agarrante’, mais coberta de visgo para o descuidado analista”. Da qualidade do trabalho do ilustrador, capaz de estimar a experiência do autor na paisagem mineira para a produção de sua arte, nasceu a parceria confirmada nas outras edições de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, indicando-se na orelha que o escritor sonhava em levar Poty para o “sertão, às boiadas, aos campos-gerais, às veredas, na busca de croquis e desenhos de um artista que carrega poesia, que transcende sempre, que sabe beirar o mistério...”, três características que aproximariam o ilustrador do autor.

O acervo José Olympio conserva o datiloscrito das duas orelhas, com anotações manuscritas de Guimarães Rosa (Anexos 9 e 10). A versão da orelha com o conto de Arinos registra uma importante modificação: o parágrafo de abertura, que informa a importância do buriti para o livro, foi completamente reescrito, no manuscrito lê-se apenas:

Aqui

– em tenção de homenagem – o autor quis se transcrevesse a oração do mestre Affonso Arinos à Palmeira totêmica: ⁶¹

Ao contrário do texto publicado, que justifica a inclusão do conto de Arinos graças à sua forte relação com *Corpo de Baile*, o manuscrito registra a brevidade do anúncio que mantém Afonso Arinos na posição de homenageado, já que se trata de um “mestre” que fez uma “oração”. Na mudança, verifica-se que houve uma inversão do que se apresenta como motivação: antes, a inclusão era para homenagear Arinos; na segunda versão, para subsidiar a ficção do buriti, alçado a personagem.

Nas duas versões, não se assume a assinatura rosiana, bastando indicar que “o autor quis” e “preferiu”. A mudança do *querer* para o *preferir* foi acompanhada da exposição das opções do autor: “em vez de se inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acêrca do autor, preferiu êste se falasse da palmeira a que Affonso Arinos consagrou a admirável página. E que melhor maneira de fazê-lo, senão transcrevendo-a?”. Assim, encena-se retoricamente que o autor, frente à opção de se expor biograficamente, prefere expandir a presença do buriti para o paratexto com a inclusão de uma poética descrição.

Pouco depois, em maio de 1956, a José Olympio publica *Grande Sertão: Veredas*, com capa colorida de Poty, trazendo textos de apresentação com a divulgação de *Sagarana* e *Corpo de Baile*⁶² (Anexo 11).

A divulgação de *Sagarana* se faz em torno da ideia de que os contos foram escritos a partir da observação direta e das recordações de Guimarães Rosa – “tendo por cenário as paisagens do Centro-Norte de Minas Gerais [...] de onde o Autor, valendo-se

⁶¹ Acervo José Olympio, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localização: 79,02,002 n.015. Datiloscrito preto, com anotações manuscritas de Guimarães Rosa a lápis grafite, lápis de cor verde, rosa, caneta verde, azul e preta. Folha com marca d’água do Ministério das Relações Exteriores. O texto relativo à orelha do primeiro volume tem quatro páginas e, do segundo, duas. A passagem comentada está no suporte original e a nova apresentação foi feita em outro suporte, que foi recortado e colado por cima dela (Anexo 9).

⁶² Acervo José Olympio, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localização: 79,04,003 n. 007.

da observação direta tanto quanto da memória” recriou e movimentou “o espesso mundo de terras, águas, árvores e plantas, bichos, aves, e o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica”. A “visão do universo” de Guimarães Rosa apareceria sob o “disfarce fabular” e revelaria as “condições de existência do homem do interior”⁶³.

Da mesma forma, *Corpo de Baile* é apresentado na segunda orelha de *Grande Sertão: Veredas* com informação relativa ao espaço narrativo das “Sete novelas (que o Autor chama igualmente de ‘poemas’, ou de ‘romances’ e ‘contos’)”; a essa complexidade de gêneros das narrativas, soma-se a indicação de que o título do livro é “apenas simbólico, justificado numa epígrafe de Plotino e pelo motivo da dança”; o livro agruparia “narrações sertanejas, de temática universal [...] e novas revelações sobre a realidade social de nossos trabalhadores da gleba”. Logo, inscreve-se a obra entre as duas formas de valorização vigentes na época: na chave de leitura da “temática universal” e da representação de uma realidade social, o autor não seria, segundo as palavras de Paulo Mendes Campos, nem um *cafajeste*, nem um *transcendente*.

Chamo a atenção para o último parágrafo de cada orelha do volume, visto que elas se espelham ao afirmarem que as leituras de *Sagarana* e *Corpo de Baile* devem ser feitas em relação ao entendimento de *Grande Sertão: Veredas*

Em SAGARANA o leitor não pode deixar de ir surpreender essas componentes, que, já agora em afirmação declarada e descoberta, dão um substrato especulativo à urdidura novelesca – com o entrecruzar de seus dois grandes temas, um trágico, o outro dramático – do GRANDE SERTÃO: VEREDAS.

.....
Se bem que esteja ainda por se fazer a plena exegese de obra tão orquestral e complexa, no sentido profundo, o certo é que CORPO DE BAILE constitui, assim como SAGARANA, importante leitura preparatória para uma melhor apreensão do pensamento essencial deste GRANDE SERTÃO: VEREDAS – livro diferente, terrível, consolador e estranho.

Sagarana daria o “substrato especulativo à urdidura novelesca” e *Corpo de Baile* seria uma “leitura preparatória para uma melhor apreensão do pensamento essencial” de *Grande Sertão: Veredas*. Os dois livros, segundo essa visão, funcionariam de modo diferente quando lidos em relação ao romance, como se antecipassem aspectos da narração de Riobaldo.

⁶³ Desde *Sagarana* o escritor recebeu cartas em que os leitores valorizam a obra pela capacidade que ela tem de fazer o leitor “reviver” suas experiências ou o que gostariam de ter experimentado. Cf. Abreu e Souza, M. do R. Op. cit., p. 105-107.

O texto da orelha também chama a atenção para a diferença de recepção crítica entre os livros. *Sagarana* já teria sido mais desvendado (“já agora em afirmação declarada e descoberta”) que *Corpo de Baile*, livro à espera de uma exegese. Conforme afirmou o próprio Guimarães Rosa, a obra ficou um pouco à sombra de *Grande Sertão: Veredas* devido ao seu “gigantismo”. Mas a demanda por uma leitura mais profunda parece apressada já que o livro fora publicado poucos meses antes do romance.

4.2.3 Os resumos poéticos nas orelhas

A estratégia de divulgação de *Corpo de Baile* mudou, em 1958, nas orelhas da quinta edição de *Sagarana* (“retocada / Forma definitiva”)⁶⁴. Antes da divisão de *Corpo de Baile* em três volumes, as narrativas encontravam-se listadas nas orelhas com os títulos seguidos por resumos:

I – Campo Geral

O menino que morava no mato do Mutúm. A cachorra cega Pingo-de-ouro é mandada embora. Os dois irmãozinhos na tempestade. Miguilim tem prazo marcado para morrer e faz um contrato com Deus. A árvore que matava os moradores da casa. O terrível bilhete do tio Terêz. Os macacos assaltantes. **O homem que veio junto. O homem ruivo do facão, que espirrou três vezes e pediu água.** O papagaio que chamou pelo menino morto. **O ódio. A doença e a dor.** O pai enforcado. Miguilim vai buscar a luz de seus olhos. A obrigação de alegria. Descoberta da beleza. A grande despedida. (grifos meus)

Tal resumo funciona como um índice que organiza os eventos em sequência. Mas o esclarecimento do conteúdo da narrativa não desfaz certa opacidade, porque a enumeração das pequenas orações indica cenas sem que se apresente a articulação entre elas no enredo.

Os trechos sublinhados na citação anterior indicam as passagens que foram suprimidas nas edições⁶⁵ feitas a partir de 1964. É preciso salientar que as mudanças não se deram apenas com tais supressões. Na verdade, Guimarães Rosa fez pequenos resumos das novelas antecédidos por epígrafes (citações das novelas ora resumidas).

⁶⁴ O texto das orelhas anteriormente comentado foi retrabalhado e republicado quando *Corpo de Baile* saiu em único volume na segunda edição (1960) e, nas edições seguintes, quando foi dividido em três livros (1964-1965). Há rascunhos desses textos no arquivo do escritor, no IEB, que dão a dimensão da procura de uma forma enunciativa específica.

⁶⁵ A partir da terceira edição de *Corpo de Baile*, cada volume divulga outros dois (assim, *Noites do sertão* (1965) trata de *No Urubùquaquá*, *no Pinhé* (1965) e *Manuelzão e Miguilim*, de 1964); em outra configuração, divulga na primeira orelha um dos livros de *Corpo de Baile* e, na segunda, *Primeiras Estórias* (1962).

Elaborados a partir da combinação de pequenas unidades frasais que formam pequenos parágrafos, esses resumos têm uma dicção poética que dá relevo às abas do livro:

MANUELZÃO E MIGUILIM

— Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?
— Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor...

*

—Manuelzão, que é que há?
— Está clareando agora, está resumindo...
— Uai, é dúvida?

GUIMARÃES ROSA

MIGUILIM — O menino que morava no mato do Mutúm. MANUELZÃO — condutor de boiadas – fazedor da festa da Samarra. A cachorra cega Pingo-de-ouro é mandada embora. O riachinho que secou de repente, no meio da madrugada.

Amor de dois mendigos. Uns estranhos visitantes. O filho desconhecido. Surda inimizade. A procissão noturna. Canta o velho Camilo à beira do cemitério.

Os dois irmãozinhos na tempestade. Miguilim tem prazo marcado para morrer e faz um contrato com Deus. A árvore que matava os moradores da casa.

João Urúgem, o homem que virara selvagem. O mistério das estórias. A festa de durar sempre e a boiada para sair.

O terrível bilhete do tio Terêz. Os macacos assaltantes. O papagaio que chamou pelo menino morto. O pai enforcado.

Um riachinho que não havia de secar nunca. Revelação da **Décima do Boi Bonito**. O velho Camilo obedece e responde. A boiada vai sair!

Miguilim vai buscar a luz de seus olhos. A obrigação de alegria. Descoberta da beleza. A grande despedida.⁶⁶

Não se trata apenas de recomendar a leitura por meio do título e das linhas gerais de seu enredo. O resumo é feito levando-se em conta as duas novelas, alternando-se sínteses de “Campo Geral” e de “Uma Estória de Amor”, mas sem sinalizar a alternância. Esses textos constituem um espaço singular de acesso ao livro, pois são, simultaneamente, dependentes (relacionam-se ao livro, resumindo-o) e autônomos (não respeitam a continuidade do enredo, criando uma nova sucessão). Será que tal configuração ajuda na divulgação dos livros?

Altera-se a forma de apresentação corriqueira de orelhas, que passam a apresentar uma escrita poética que, depois da leitura das narrativas, farão mais sentido. A orelha não está posta apenas pelo que pode dizer anteriormente à leitura, mas teria também alguma autonomia poética que pode ser ressignificada com o conhecimento efetivo do enredo do livro.

⁶⁶ Os resumos das novelas de *Corpo de Baile* foram elaborados na verdade para a terceira edição de *Grande Sertão: Veredas* e para a quinta edição de *Sagarana* (ambos em 1958), tendo sido reformulados para a publicação nas orelhas da terceira edição do próprio *Corpo de Baile* (1965) – mudança da ordem das frases, reformulação de passagens, eliminação de algumas informações.

No volume *Manuelzão e Miguilim* estão divulgados os livros *Noites do Sertão* e *Primeiras Estórias*. Na orelha deste último, segue-se a mesma estrutura dos textos comentados anteriormente: há três epígrafes formadas por citações de contos e o resumo de todas as narrativas de *Primeiras Estórias* (Anexo 12).

O procedimento é quase o mesmo para a divulgação de *Primeiras Estórias* nas orelhas dos livros de *Corpo de Baile*, porque cada conto foi resumido em apenas uma frase. A enumeração das frases, sem o aviso de que se trata de resumos para cada estória, resulta em outro texto enigmático:

PRIMEIRA VIAGEM DO MENINO. Vem um jagunço, para matar ou morrer. **As duas loucas no trem-de-ferro.** A menina que fazia milagres. **O enterro do valentão feroz.** Mistério do homem na canoa. **Teatro dos espavoridos.** A velha que viveu mais que todos. **O diabo resiste à prisão.** A vaquinha – e o amor – viajavam. QUEM O MONSTRO? O defunto incendiado. **O estranho morto e os cavalos.** O que chegou no disco voador. **Amor em armas.** Nós todos, num navio, no mar. **A assassina e o cego.** O doido no alto da palmeira. **A alumiada surpresa.** Grande galopada. OUTRA E INCESSANTE VIAGEM DO MENINO.

A unidade do texto se daria pela ligação entre a primeira e a última frase que, em caixa alta, assim como “Quem o monstro?” no meio do texto, cumprem, enigmaticamente, a estrutura de *Primeiras Estórias* ao anunciar a estrutura espelhada, segundo a qual o primeiro e o último contos comunicam-se, separados, na metade do livro, pelo conto “O espelho”.

Há diferentes versões dos textos e das epígrafes que os acompanhavam nas diferentes edições⁶⁷, que exploram, em cada versão, novos aspectos das narrativas, evidenciando que esses resumos não eram estáveis. Os manuscritos com rascunhos de orelhas que se conservaram no arquivo do escritor são traços de seu cuidado com tais textos. Estão arquivados no IEB⁶⁸ o recorte da orelha divulgando *Corpo de Baile* publicada em *Sagarana* (1958) e os manuscritos de resumos e epígrafes para as novelas

⁶⁷ O livro *Primeiras Estórias* é divulgado na orelha do volume *Manuelzão e Miguilim* com as seguintes epígrafes: “A gente cresce sempre, sem saber para onde”; “Todos os vivos atos se passam longe demais”; “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”. Já em *No Urubuquaquá, no Pinhém*: “As nuvens são para não serem vistas”; “As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas”; “O grande movimento é a volta”.

⁶⁸ IEB. JGR-M-23,8 a 23,16. Cx. 058.

de *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias*⁶⁹, nos quais o autor propõe inclusive a apresentação gráfica dos textos.

Para divulgar *No Urubùquaquá, no Pinhém*, por exemplo, os manuscritos⁷⁰ revelam alterações nos resumos e nas citações das epígrafes. Das três epígrafes da orelha, a que ficou mais instável foi a citação de uma quadra, modificada três vezes⁷¹. A que foi escolhida para figurar no livro está na primeira versão dos manuscritos – “O vaqueiro respondeu / pondo a mão no coração. / Alecrim dos altos campos / pôs a mão no coração...”⁷². Mas ela deu lugar a outras duas antes de ser retomada: “Buriti virou um homem, / me pegou e me fez mal. / Agora, casa comigo, / Buriti, Buritizal!...”. Rasurada, próxima versão está escrita a lápis preto em sua lateral: “Vi mulher nua / no meio da mata / como sol e lua / como ouro e prata”⁷³.

O autor exhibe o gosto pelos espaços intermediários de leitura nas listagens de citações, títulos ou expressões, e nesses manuscritos de orelhas com trechos das próprias narrativas para a autocitação. Os itens das listas e os trechos de suas narrativas podiam sempre se deslocar para a função de epígrafes, o que é uma aposta do autor na capacidade de comunicação com o leitor antes mesmo da leitura das narrativas.

Há ainda dois vestígios de outra estratégia de divulgação dos livros. Com a carta de Guimarães Rosa a Álvaro Lins (de novembro de 1950, época da preparação da terceira edição de *Sagarana*), sabe-se que o escritor considerou apresentar seus livros a partir da citação de críticos:

Agora, a respeito do que você bondosamente me escreveu, para arranjar as citações críticas destinadas à capa do *Sagarana*, pensei muito a esse respeito, e só me tenta, realmente, a idéia de pôr apenas duas grandes citações, de dois críticos: você e o Antonio Candido. Que é que você acha? Não é por nada, mas só porque penso que assim ficaria mais compacto, mais sério. Mas sua opinião, como em tudo o mais, é importantíssima. Por mil motivos, esta 3ª edição vai ficar sendo tão sua quanto minha; e, por isso mesmo, há-de ter sorte: a sua estrela, que é poderosa, nela influirá força ascendente.⁷⁴

⁶⁹ Guimarães Rosa fez o rascunho de uma versão do texto de orelha de *Noites do Sertão* e *Primeiras Estórias* em uma mesma página. IEB. JGR-M-23, 12. Cx. 058.

⁷⁰ IEB. JGR-M-23,8 a 23,10. Cx. 058.

⁷¹ IEB. JGR-M-23,8. Cx. 058.

⁷² IEB. JGR-M-23,10. Cx. 058.

⁷³ IEB. JGR-M-23,09. Cx. 058.

⁷⁴ Carta a Álvaro Lins, de 16 de novembro de 1950. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/13.html>>.

Aparentemente, a ideia de orelhas com passagens de textos críticos foi de Álvaro Lins. Guimarães Rosa parece confiante no papel dos textos para a divulgação de seus livros, fazendo restrição apenas aos nomes a escolher. A estratégia de apresentar o livro pelas vozes de Álvaro Lins e Antonio Candido certamente daria visibilidade para a nova edição, pois retomaria as avaliações de 1946 que identificaram no escritor a grande descoberta ficcional da época.

Na década de 1960, dois manuscritos indicam que a ideia de Álvaro Lins retornou. Neles, mantém-se o artifício da epígrafe para dar início à “descrição” das narrativas nas orelhas, mas elas têm feições completamente diversas. Isso porque, em lugar de citar algum trecho da própria obra que a orelha apresentaria, o rascunho aponta que houve a proposta de utilização de comentários de leitores que divulgavam a obra no exterior:

De Guimarães Rosa :

PRIMEIRAS ESTÓRIAS

“... tous nos lecteurs...

..... la virtuosité.”

(Carta das Éditions du

Seuil, ao autor, propondo-lhe

o contrato para a edição francesa
do livro.)

75

A epígrafe da orelha seria o trecho de uma carta, portanto, um manuscrito dirigido ao escritor (e talvez também à editora brasileira). No rascunho relativo ao texto de *Noites do Sertão*, a crítica internacional é chamada para avaliar o livro:

De Guimarães Rosa :

Noites do Sertão

...

“Nous sommes là devant un livre
exceptionnel, envoûtant dès sa première
ligne, magistralement conduit, devant
l’oeuvre riche, dense, d’un romancier
en pleine possession de son talent, et
justement considéré comme le plus
important de son pays.”

Le FIGARO LITTÉRAIRE.

*

“Il n’était pas besoin de la
préface pour se rendre compte de la
puissance de ce livre et de son

⁷⁵ IEB. JGR-M-23,11. Cx. 058. Manuscrito a lápis preto e caneta azul. Tradução: “todos os nossos leitores ... a virtuosidade”.

auteur. Celui-ci prend place d'emblée
parmi les plus grands – non
seulement au Brésil, mais dans la
littérature mondiale.”

LA SELECTION DES

LIBRAIRES DE FRANCE 76

As opiniões “o mais importante de seu país” e “não somente no Brasil como na literatura mundial” confirmam o reconhecimento do escritor, o que está no horizonte de expectativas dos leitores que esperam ver elogios nas orelhas. Mas a estratégia de divulgação, por intermédio de um tipo de argumento de autoridade, é bem diversa das escolhas que foram de fato publicadas.

De quem teria sido a ideia de incluir (ou retirar) as notas sobre a prosa rosiana? Apenas nas orelhas da edição *princeps* de *Sagarana* recorreu-se à citação de um texto sobre Guimarães Rosa assinado por alguém. Naquele momento, recorrer à função-autor de Guilherme de Almeida era significativo para inserir Guimarães Rosa no campo literário. Na década de 1960, época dos manuscritos com citações em francês, a consagração internacional seria para a editora e para o escritor uma importante peça para as vendas e para o reconhecimento nacional, mas foram deixados de lado em prol de textos enigmáticos.

4.2.4 O texto dá espaço para a imagem

A versão mais famosa da orelha de *Grande Sertão: Veredas* foi elaborada para ser usada a partir da segunda edição, em 1958. Na ocasião, Guimarães Rosa encomendou a Poty dois mapas de parte da bacia do rio São Francisco, exibindo símbolos e desenhos definidos pelo escritor que deixam entrever momentos da narrativa, constroem a representação de um espaço geográfico singular e servem de moldura para o livro (Anexo 13).

Para Clara Rowland, “como uma espécie de índice gráfico, o mapa indica e institui, na margem do livro, uma totalidade visual – desenho, ilustração – que sugere e perturba

⁷⁶ IEB. JGR-M-23,13. Cx. 058. Manuscrito à caneta azul e lápis de cor verde, com correções a lápis preto. Tradução: “Estamos diante de um livro excepcional, hipnotizante desde a sua primeira linha, magistralmente conduzido, diante de uma obra rica, densa, de um romancista em plena posse de seu talento e, justamente, considerado como o mais importante de seu país”; “Não havia necessidade de prefácio para perceber o poder deste livro e de seu autor. Este livro ocupar lugar entre os maiores – não só no Brasil, mas na literatura mundial”.

a referência ao Sertão, síntese que obliquamente abraça o livro que representa, contribuindo ao mesmo tempo para a sua forma”⁷⁷.

Clara Rowland e Wille Bolle assinalam que o artigo de Antonio Candido, o qual levantou a questão do mapa para a leitura de *Grande Sertão: Veredas*, antecede em um ano (1957) a edição que traz o mapa na orelha. Wille Bolle entende que a inclusão é uma das formas de o escritor empreender a reescrita crítica de *Os sertões* (1902), inclusive graficamente, pois Euclides da Cunha também recorrera a um mapa para sintetizar alguns aspectos da narrativa⁷⁸. Para Clara Rowland, a presença do mapa é explicada pela dicotomia central no universo poético de Guimarães Rosa: é “um espaço que é geográfico e que é poético, ao mesmo tempo igual mas diferente daquilo que representa”⁷⁹.

Retomo a passagem de Antonio Candido que sugere a existência de uma visualidade cartográfica da narrativa, ou seja, que propõe a existência de uma impressão de leitura que indica essa cartografia:

Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. [...] Desdobremos bem o mapa. Como um largo couro de boi, o Norte de Minas se alastra, cortado no fio do lombo pelo São Francisco, – acidente físico e realidade mágica, curso d’água e deus fluvial, eixo do Sertão.⁸⁰

Acredito que a leitura de Antonio Candido influenciou na decisão de Guimarães Rosa de inserir o mapa singular nas abas do livro. A inovação estética proposta pelo escritor, com lastro na avaliação do crítico, compõe um episódio excepcional de ilustração que problematiza a observação do real e a sua tematização literária. Se essa é a interpretação a que chegam muitos críticos, não resulta de uma indicação autoral

⁷⁷ Rowland, C. Op. cit., p. 182.

⁷⁸ Segundo ele, “a configuração gráfica do livro faz com que, no ato de ler, as margens cartográficas do eixo do mapa, o Rio São Francisco, se desdobrem numa espécie de ‘terceira margem’, que é o fluxo de uma narração labiríntica de mais de quinhentas páginas. / Aqui também o mapa funciona como um resumo do livro. As quatro linhas que delimitam o ‘texto fluvial’ representam o *quadrivium* da narração, composto pelo prólogo e o epílogo, que ancoram a história no presente, e pelas duas interrupções, que são os momentos de reorganização da narrativa. Quanto ao *trivium* da história narrada – a primeira e a segunda parte da vida do jagunço Riobaldo e o trecho antecipado *in media res* – ele é figurado pelo mapa do lado direito do São Francisco, pelo mapa do lado esquerdo e pela junção dos dois”. Bolle, W. *Grandesertao.br – o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 61-62.

⁷⁹ Ibidem, p. 183.

⁸⁰ Candido, A. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, p. 124.

unívoca das edições anteriores, conforme mostrei no caso das edições dos três livros lançadas em 1956, nas quais se insistia também na experiência sertaneja do escritor.

O abalo da expectativa discursiva das orelhas pela apresentação de ilustrações e não de textos ocorreu ainda em *Primeiras Estórias*. O livro inova graficamente ao inserir um segundo índice, ao final das narrativas, que listava os contos com o título seguido por desenhos. O índice é reproduzido nas orelhas do livro, excluindo desse espaço o texto de apresentação da obra com caráter explicativo, sugestivo do que ali vai ser narrado ou de divulgação de outros livros do autor (Anexo 14).

Uma interpretação para o procedimento é dada por Bruno Fagundes⁸¹, que retoma o editorial do *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, que pedia a inclusão de um índice nas orelhas do livro, permitindo que o comprador tivesse acesso ao conteúdo sem que o vendedor precisasse carregar as edições. Para Bruno Fagundes, foi a solução encontrada em *Primeiras Estórias*.

Entretanto, o procedimento não parece recomendado para obras de ficção. A inserção de um índice ilustrado parece-me uma forma de diálogo crítico com essa preocupação do mercado de livros, visto que, em vez de facilitar a leitura, o autor acaba propondo mais um elemento a ser relacionado ao texto, problematizando novamente a relação entre ilustração, paratexto e literatura.

4.2.5 Abandono das orelhas para a editora

Guimarães Rosa investiu-se de forma especial nas orelhas até *Primeiras Estórias*, seja na redação de textos, seja na encomenda minuciosa de ilustrações, alterando o senso comum sobre o que se espera de uma orelha, ou seja, a divulgação de outros livros da editora, do autor que será lido ou do próprio livro onde se situa.

Quem acompanha as modificações dos paratextos rosianos pode se frustrar ao ver que as orelhas de *Tutaméia* (1967) são banais se comparadas ao investimento autoral nos livros anteriores. Nele, as orelhas cumprem o papel de divulgar outros livros publicados pela editora, como os de Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Gilberto

⁸¹ Fagundes, B. F. L. "Sua alta opinião compõe minha valia" – Leitor, leitura e cultura letrada em alguns contos de João Guimarães Rosa. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, jul./ago./set. 2005, vol. 2, Ano II, nº 3. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

Freyre, General Golbery, entre outros, em uma lista iniciada pelo livro da filha do autor, Vilma Guimarães Rosa.

A mudança teria ocorrido a pedido da editora? Talvez o apagamento da singularidade desse espaço textual em prol da divulgação editorial fosse uma forma de não acrescentar mais um paratexto complexo a um livro elaborado pela junção de diversos paratextos significativos.

Vale lembrar que *Tutaméia* foi o último livro publicado em vida por Guimarães Rosa. Naquele momento, era um autor reconhecido no Brasil e traduzido no exterior. Acredito que ele tenha aberto mão do comentário sobre o livro e da exploração literária que efetuava nas outras orelhas para sinalizar que aquela era uma obra que não precisaria de apresentações. Na época, seus hábitos de trabalho já tinham sido expostos, sua credibilidade como escritor estava assegurada, sua assinatura era estável e tinha sido eleito para a Academia Brasileira de Letras três anos antes.

Ainda na terceira edição de *Grande Sertão: Veredas*, em 1963, a editora divulgou o reconhecimento em curso, listando edições na França (1961-62), em Portugal (1962-63), na Itália, nos Estados Unidos e no Canadá (1963). Esse tipo de índice das obras do autor passa a frequentar todas as edições a seguir, porém, em *Tutaméia*, listam-se apenas os livros de Guimarães Rosa publicados no Brasil e sem as especificações dos anos relativos a cada edição. O manuscrito de Guimarães Rosa referente à listagem de suas obras que deveria constar em *Tutaméia* (Anexo 15) foi publicado no livro *José Olympio – O Editor e Sua Casa*, revelando que até mesmo o enxugamento de informações editoriais em seu último livro foi proposto por ele.

*

Paratexto responsável pela forma de apresentação do livro em seu interior, as orelhas de um livro direcionam a leitura para a apreciação de determinados aspectos que, por sua vez, consideram a posição do autor no campo e são construídas a partir de diferentes estratégias em cada edição. No caso dos textos feitos por Guimarães Rosa, as estratégias do autor mudaram entre 1946 e 1967.

Entre tais estratégias, as imagens autorais que surgem nesses textos são significativas, sobretudo quando colocadas lado a lado. Nas “Ressalvas” da primeira

edição de *Sagarana* o autor se exibiu ao noticiar fontes para cantigas e provérbios, ao mesmo tempo em que nomeava de “puro acaso e lamentável coincidência” as possíveis semelhanças entre “personagens e gente existente”. Nas edições seguintes, chamou-se a atenção para o fato de o escritor partir da “observação direta” e da “memória da infância e adolescência”, para recriar, “no plano da arte [...] com estilo personalíssimo, o espesso mundo de terras, águas, árvores e plantas, bichos, aves, e o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica”, conforme se lê na orelha da primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*.

A observação da realidade sertaneja afirmada nas orelhas dos livros publicados até 1956 dá lugar a textos poéticos e a imagens que investem no aspecto misterioso e metafísico da prosa rosiana. No entanto, entrevistas, depoimentos e narrativas de Guimarães Rosa ainda reiteram a imagem de escritor-pesquisador mesmo depois desse abandono, uma permanência (que vai recebendo formulações diferentes) significativa para a compreensão da autorrepresentação autoral mais vinculada à leitura dos textos rosianos.

Guimarães Rosa evitou pronunciar-se sobre a literatura de seu tempo e, mesmo o parentesco de sua prosa com Euclides da Cunha, foi negado em entrevista. Os críticos, sobretudo na época do lançamento de *Sagarana*, tomaram como parâmetro comparativo os escritores Afonso Arinos e Euclides da Cunha. A prosa rosiana e a de Afonso Arinos foram comparadas também por leitores, o que é evidenciado em uma carta a Guimarães Rosa de agosto de 1946. Nela, o leitor envia sua opinião depois de ver a comparação feita por Antonio Candido em artigo de periódico:

A impressão que eu tive logo após a minha leitura de “Pelo Sertão”, foi que o livro de Afonso Arinos é um regato sussurrando por entre capões de mato, formando aqui, acolá, pequeninas praias de areia muito alva e muito fina onde ciscam gaturanos, pintassilgos e canários, e uma vez ou outra uma seriema anunciando esganiçadamente que “quebrou três potes” e insistindo que quer outros tantos “para encher de água”.

Já em “Sagarana” a paisagem é outra. É de um rio de margens distantes, caudaloso, correndo pela floresta virgem. Não murmureja, é soturno, silencioso às vezes. Quando não, em cachões tudo arrasta, afugentando as antas, capivaras que dele fazem seu banheiro e as pintadas, as pardas e as sussuaranas o seu bebedouro.

Acabando de lê-los em pequenos intervalos, para mim o “Pelo Sertão” é uma cartilha de infância, “Sagarana” – um livro de leitura para adultos.⁸²

⁸² Carta de 2 de ago. de 1946. IEB. JGR-CP-04,033. A carta foi citada por Maria do Rosário Abreu e Souza em pesquisa sobre as cartas de leitores de *Sagarana* que complementa o trabalho anteriormente citado de André Luís de Campos para o entendimento do horizonte de expectativas dos leitores desse primeiro

No espaço privado da carta e sem o compromisso explicativo de um crítico literário, o leitor manifesta a sua preferência por *Sagarana*, distanciando-o da prosa de Afonso Arinos e demonstrando que o vínculo não era percebido de forma uníssona. Tomando essa carta como exemplo de outras leituras que viam a singularidade da prosa rosiana, cabe questionar por que Guimarães Rosa insere o conto do escritor regionalista Afonso Arinos na orelha de *Corpo de Baile*? Ele assume a semelhança ou usa o escritor como ponte entre suas propostas estéticas e o horizonte de expectativas de seu público?

O autoelogio feito por Mário Palmério quanto a seu livro pode explicar um pouco o encaminhamento que Guimarães Rosa deu ao tipo de apresentação de suas obras. Mário Palmério afirma que “*Vila dos Confins* nasceu relatório, cresceu crônica, e acabou em romance”⁸³, tendo sido uma afirmação bem recebida, visto que o forte apego documental do livro foi um dos motivos de seu sucesso em 1956, mesmo ano de *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa também estava escrevendo para o público que admirava a observação da região, o que pode explicar o porquê das ressalvas inseridas na primeira edição de *Sagarana* e das orelhas de *Grande Sertão: Veredas* que confirmam a existência de um referente geográfico para as narrativas e uma escrita fundada na memória da vivência do escritor no sertão.

Sabe-se que o processo de criação e as narrativas de Guimarães Rosa não evidenciam uma concepção do literário que procura se afirmar como fato ou verdade sobre uma determinada realidade. Os textos remetem continuamente para a reflexão sobre o ficcional e, ao contrário da prosa naturalista retomada pelo regionalismo de 1930, não procuram “esconder o seu caráter literário e adquirir, aos olhos do leitor, a materialidade do visível, do real. Em passar de ficção a registro, informação e certeza”⁸⁴.

A prosa rosiana confirma continuamente sua ficcionalidade, por isso, parece que está em jogo, nas estratégias de apresentação dos livros, a tentativa de autorrepresentação de um autor que, buscando mostrar-se um produtor autêntico, oferece uma ficção que pode ser consumida por um público acostumado a uma prosa

livro. Cf.: Abreu e Souza, M. do R. *Meninos eu li! Cartas de leitores de Sagarana a Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011, p.128.

⁸³ Palmério, M. “Biografia do livro”. In: Condé, J. *Arquivos Implacáveis*. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro 12 jan. 1957. IEB. JGR-AI-158 Cx. 96.

⁸⁴ Sússekind, F. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 110.

mais referencialista. De acordo com Flora Süssekind, “do ponto de vista de sua recepção, o texto naturalista se torna tanto mais eficaz quanto maior for a ilusão extratextual despertada no leitor, quanto mais se tiver a impressão de se ultrapassar a linguagem na direção da materialidade dos ‘fatos’, do ‘real’”⁸⁵. Por isso a importância de elementos em torno das narrativas que indiquem a possibilidade de referência do que se conta, ainda que essa referência seja fortemente abalada pelas narrativas e, partir da década de 1960, seja deixada de lado nas orelhas rosianas.

⁸⁵ Ibidem, p. 98.

Rascunho de si: o vir a ser de uma identidade

“O mundo aumenta sempre, mas só com o fictício de muros de espelho”.¹

Entre os discursos que cercam a leitura de uma obra, a entrevista evidencia mecanismos e escolhas autorais de autorrepresentação, em um processo de *falar sobre si* que envolve entrevistador e entrevistado numa encenação que prevê a leitura coletiva da publicação resultante do diálogo. E no âmbito íntimo do diário? De que maneira ocorre a autorrepresentação em textos marcados por uma enunciação autobiográfica privada?

A autorreferência, uma das marcas distintivas do discurso autobiográfico, não pode presumir a ideia de acesso à individualidade, ao *eu* do escritor, caso o *eu* seja entendido como uma instância estável, constituída e pronta a ser acessada. O *eu*, múltiplo, constantemente em construção, modifica-se também no processo de observação de si.

Nas escritas pessoais há momentos de exibição e de construção de si, que podem se relacionar com a autoimagem na ficção. A leitura de diários, cartas e de manuscritos em geral pode ser bastante significativa ao se buscar a prática escritural que fundamenta textos ficcionais e possibilita a variedade e complexidade da autorrepresentação².

¹ Rosa, J. G. “Do diário de Paris – III”. *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 335.

² Com esse recorte temático, proponho investigar mais detidamente a relação entre a prática de escrita de si e a autorrepresentação, deixando de lado o conteúdo referente à intimidade e, logo, referindo-se apenas a momentos representativos do problema no diário.

A expressão “escrita de si” é geralmente usada para se referir ao produto (por exemplo, diários) e não ao gesto, ao trabalho do escritor³. Os traços deixados em uma folha de papel parecem aproximar leitor e autor, porque, nestes, sugere-se a presença autoral, na medida em que são produto do investimento do corpo, da presença física, de um sujeito que se engaja, mune-se de papel, lápis, caneta, máquina de escrever ou computador e seleciona um momento em seu cotidiano para escrever. Sabe-se que o primeiro leitor do manuscrito é o próprio autor. Este, por sua vez, imagina seus possíveis leitores (muitos, indefinidos e ideais nos livros ou um em particular nas cartas) ou escreve apenas para a sua própria leitura (ainda que se possa suspeitar que tudo aquilo escrito e conservado por um autor tenha, em algum momento, sido cogitado para publicação). A escrita de si sugere a relação entre o indivíduo e a sua maneira de se personificar nas formas literárias.

Abel Barros Baptista sublinha a relação entre o escritor e a produção do diário que, em seu nome, sugere traços de sua personalidade:

Modalidade da escrita em que aquele que escreve, escreve *em seu nome* para fazer regressar esse seu nome à designação de uma personalidade: dotada de opiniões, moldada por experiências, animada de preocupações, que o tornam capaz de seguir os problemas da sua atualidade e da sua proximidade, ou seja, capaz de se mostrar presente numa data singular que o enraíze num presente ativo.⁴

O regresso do nome à designação de uma personalidade nem sempre ocorre ou é identificável. A imagem de si presente nos textos de âmbito privado coloca em cena as hesitações e a instabilidade da relação entre aquele que se engaja na escrita e que se constitui autor (entidade que escreve e deseja ser reconhecida por sua escrita), e aquele que vai ler as imagens de si, o que, em um primeiro momento, coincide com o próprio autor.

Em uma das passagens do diário de Guimarães Rosa, datada de 1949, há uma sugestiva forma de se pensar o leitor e a autorrepresentação do escritor:

Grupo: M%, Bi, Bello, Rob. e Calab.: = O que, num grupo, cada um é, e vai devenindo, em relação aos outros. Superposição e fusão, de rosas, calábrias, bernardes, assunções.

³ Lièvre, É. “Le style comme écriture de soi: l'exemple de Marivaux”. In: Col, N. (Org.) *Écritures de soi*. Paris: L'Harmattan; Espaces littéraires, 2007, p. 65.

⁴ Baptista, A. B. “O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários”. In: *Coligação de avulsos. Ensaios de crítica literária*. Lisboa: Cotovia, 2003, p. 17-18.

m%: Portanto, meu leitor será meu cúmplice. Mas, no fim, ficarei eu o cúmplice de cada leitor, de coisas ainda desconhecidas para nós todos. Mas, não é assim a vida?⁵

No grupo de amigos, Guimarães Rosa é representado pelo primeiro símbolo *M%*. A leitura que uma pessoa pode fazer de outra leva em conta as mudanças de identidade que ocorrem na interação; a imagem de si depende dessa interação, pois o sujeito se constitui também em relação ao outro, em “superposição e fusão”. A segunda intervenção do símbolo *m%* cumpre a função mais usual da marca, a saber, apropriação ou criação literária, e pode ser lido como *meu cem por cento*⁶.

O *m%* que antecede a conclusão acerca da reflexão sobre a influência mútua diz respeito à leitura do diário ou à leitura de tais identidades, ou seja, de quem se é e de quem um sujeito se torna em relação a outras personalidades. Quem é o leitor que, no futuro, será seu cúmplice? Antes mesmo de concluir algo sobre sua identidade, sabe-se que ele não vai compartilhar um saber dividido entre ambos, mas sim um desconhecimento mútuo, já que é na relação que uma identidade pode ser lida. Porém, uma pergunta se impõe: a projeção de um leitor cúmplice dizia respeito também aos leitores de sua obra ou apenas de seu diário? A concepção nasce da leitura de seus próprios manuscritos ou de diários de outros escritores?

5.1 Guimarães Rosa e seus diários

Registrar acontecimentos e impressões numa sequência temporal, em entradas datadas. Essa formulação pode trazer o traço mais comentado da prática de escrita de diários (registro temporal de uma subjetividade), mas não pode subtrair outros de seus aspectos. Quem se engaja na notação cotidiana sobre si pode seguir algumas convenções, mas o diário pode abrigar igualmente diversas formas de transgressão: o suporte, por exemplo, pode ser o do caderno que reúne diversas páginas ou mesmo a folha solta, a agenda ou o fichário; a prática pode ser cotidiana ou irregular; escrevem-se diários por

⁵ Rosa, J. G. *PARIS*. IEB. JGR-EO-01,03. Caixa 061.

⁶ Ainda que geralmente o símbolo *m%* diga respeito às células estéticas, é preciso registrar que há casos em que é usado para substituir palavras como “eu” ou “mim”, apresentando como variante o símbolos *m/*. Cf. Leonel, M. C. *Guimarães Rosa Alquimista: processo de criação do texto*. Op. cit.; Vasconcelos, S. G. *Puras Misturas*. Op. cit.; Costa, A. L. M. *João Guimarães Rosa, Viator*. Op. cit.

longos períodos ou eles podem ser pontuais e passageiros; o texto pode ser espontâneo ou cuidadosamente preparado.

Na biblioteca de Guimarães Rosa, também conservada no IEB, há diários de diversos escritores e intelectuais, com grifos e anotações marginais que marcam sua leitura e reflexão sobre o conteúdo ou a forma de expressão dos diaristas. Considerando-se esse hábito e a passagem citada anteriormente sobre a cumplicidade do leitor, pode-se afirmar que a leitura dos diários conseguiria trazer a sensação de descoberta mútua. Porém, essa leitura não necessariamente aproximaria diarista e leitor.

É o que mostra a marginália de Guimarães Rosa no *Journal*, de Jules Renard, escritor evitado por ele em razão do medo de impregnar-se de suas imagens literárias, conforme afirmou no ensaio “O jaboti e a tartaruga”. Entre os vários grifos, o escritor anotou “mau” na lateral da frase: “um pássaro envolto em névoa, como se trouxesse pedaços de uma nuvem rasgada a bicadas”⁷. Os diferentes instrumentos de escrita usados nas margens sugerem leitura e releitura, mas é difícil saber o motivo exato da anotação “mau”. Na margem da página seguinte há uma pista: “m% Mau gosto. Mania de imagens”. O tom agressivo chega ao auge nas páginas seguintes, quando anota “medíocre” e “tolo”.

Outros diários foram mais admirados. Em uma das muitas deliberações do diário escrito em Paris, Guimarães Rosa projeta alinhar-se a Katherine Mansfield:

Quero orar, hoje, o mais possível. Minha oração é muda, sem palavras e sem imagens. É um contacto (ou tentativa de) com o INF. Sem misticismo, sem fraquezas, sem devaneio. Talvez sejam os momentos únicos em que não pratico a evasão. Nada mais real mais prático e mais útil que a oração. Se for capaz de orar uma hora cada dia, pelo menos, sei que serei igualmente capaz de quaisquer realizações. **Se não a própria literatura minha degenerará num brinquedo desvalioso.** A necessidade de purificação e dinamização espiritual prévia é em mim muitíssimo forte.

(Li, em qualquer parte (no Prefácio do “jornal” dela) que o mesmo passou a se dar, a certa altura da vida, com Katherine Mansfield).⁸ (grifos meus)

A oração, mais que um acesso à transcendência, é uma prática necessária para o fazer literário e responsável pela manutenção de um padrão artístico.

Escrita e leitura de diários constituíram práticas de auto-observação que resultaram na produção direta de notas sobre o cotidiano, formando um repertório de formas pelas quais outros escritores se exibem e se relacionam com a escrita de si. Três

⁷ Renard, J. *Journal*. Paris: Gallimard, 1948.

⁸ Rosa, J. G. *PARIS*. IEB. JGR-EO-01,03, p. 58. Caixa 061.

publicações encenam a relação entre os momentos de escrita e leitura do diário: “Do diário de Paris”, “Teatrinho” (ambos de *Ave, palavra*) e “Sobre a escova e a dúvida” (*Tutaméia*).

Pouco debatida pela crítica, a escrita dos diários de Guimarães Rosa participa da construção de uma visão particular do fictício e do autobiográfico em sua obra. A tímida repercussão crítica se explica, em parte, à descontinuidade e à imprecisão de um projeto diarístico. Chamo a atenção para três diários entre os manuscritos do escritor, que partem de diferentes motivações de criação, mas que têm em comum o fato de terem sido escritos “em situação de viagem”: entre 1939 e 1942, Guimarães Rosa manteve um diário na Alemanha; entre 1949 e 1951, na França; entre 12 e 28 de maio de 1952, na viagem ao sertão da Bahia e de Minas Gerais.

O diário escrito enquanto ele morava em Hamburgo foi estudado e transcrito pela equipe do Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, composta pelos pesquisadores Reinaldo Marques, Georg Otte e Eneida Maria de Souza, e aguarda publicação. Segundo Georg Otte, o diário tinha, ao menos inicialmente, uma finalidade profissional,

pois há um grande número de registros precisos sobre ocorrências associadas à guerra, como, por exemplo, uma série de anotações indicando a hora exata de um alarme, ou ainda observações sobre os ataques frequentes dos aviões ingleses que bombardeavam as instalações estratégicas da região de Hamburgo.⁹

O escritor fez notações sobre o cotidiano e, na última e menor parte do conjunto, traçou linhas de poemas e narrativas, aproveitando o “mesmo diário para articular impressões e reflexões pessoais, valendo-se sempre, em graus variáveis, de artifícios estéticos. A questão do grau de estetização é um aspecto importante do projeto que parte do pressuposto de construção intencional”¹⁰.

Ao observar o arquivo do escritor, é possível concluir que as anotações cotidianas feitas em cadernetas (quando circunscritas ao registro de notas de viagens, por exemplo) ou folhas soltas, eram depois datilografadas para comporem um volume, como

⁹ Otte, G. “O “Diário Alemão” de João Guimarães Rosa – relato de um projeto de pesquisa em andamento”. In: Duarte, L. P. (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2002. Cf. também Marques, R. “Grafias de coisas, grafias de vida”. In: Marques, R.; Souza, E. M. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 327-350; Souza, E. M. de. “A biografia – um bem de arquivo”. In: *Janelas indiscretas – ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011; Souza, E. M. “Rosa residual”. In: _____. Miranda, W. M. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Op. cit, p. 45-57.

¹⁰ Otte, G. Op. cit., p. 286.

ocorre com os três diários aqui destacados. Há ainda as cadernetas produzidas nas viagens para a Itália¹¹, em 1949 e em 1950, e para a França¹², em 1950, com notas sobre a paisagem, museus e monumentos, cotidiano em geral e desenhos¹³, mas que não receberam esse investimento da datilografia em um volume.

Muitas notas referentes a essas e a outras viagens constam das inúmeras listagens de Guimarães Rosa. Dessa forma, a notação sobre um hábito observado pode passar a figurar em uma lista sobre *costumes*, evidenciando o caráter explosivo da escrita do diário que indica a necessidade de pensar a escrita de Guimarães Rosa nesse espriamento em diversos espaços textuais.

Para Frederico Camargo, as notas do escritor (nomeadas de *Estudos para obra* pelo IEB), começaram a ser feitas sistematicamente nesse período em que o escritor se encontrava, pela primeira vez, distante do Brasil. Nas listagens do conjunto *Europa, Cidade, Alemanha, Itália*¹⁴ há notas que complementam os registros do diário da Alemanha¹⁵ e da França. Essas notações estendem para o espaço das notas avulsas os motivos pelos quais um sujeito se empenha na escrita de um diário, como sintetiza Frederico Camargo a partir do elenco das motivações percebidas por Lejeune¹⁶: “conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar, escrever”.

Eneida Maria de Souza cotejou o diário de Hamburgo e os documentos do Consulado de Hamburgo referentes aos anos de 1938 a 1942, notando que

De caráter híbrido, a escrita de Rosa registra não só o cotidiano de sua vida na cidade, como anotações relativas a impressões desvinculadas de alguma referência imediata. Fragmentos de frases, palavras soltas e estranhas ou

¹¹ Viagem para Milão, Veneza e Florença, em 1949. IEB. JGR-CADERNETA-02; 03. Caixa 082; viagem para Veneza, Roma, Pádua Nápoles, Pompéia, Florença e outras, em 1950. IEB. JGR-CADERNETA-04; 05. Caixa 082.

¹² Viagem para Rouen, Alsácia e Borgonha. IEB. JGR-CADERNETA-01. Caixa 082.

¹³Cf. Cavalcante, M, N. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista IEB*, São Paulo, n. 41, p. 235-247, 1996.

¹⁴ IEB. JGR-EO-01,01. Caixa 080.

¹⁵ Camargo, F. A. C. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, p. 132-133. A dissertação de Frederico Camargo é essencial para o conhecimento dessa multiplicidade do conjunto *Estudos para Obra*, pois mapeia e relaciona os diferentes aspectos e suportes para os pesquisadores, tornando-se como um guia analítico indispensável.

¹⁶ Lejeune, P. Op. cit., p. 261-264.

possíveis títulos para contos completam a outra margem do *Diário*, como preparação para o amálgama entre documento e ficção. O cotidiano é sempre assaltado pela vivência imaginária do trabalho do escritor, fabulista voltado para outra realidade, aparentemente mais arcaica e menos prosaica. Como restringir o texto do *Diário* a um valor documental, ou entender a contaminação da escrita com a ficção? O pacto rosiano com a linguagem se pontua nesse intervalo, na pausa entre dois textos que se constroem em contraponto, ou ainda na referência a nomes de pessoas de sua convivência, transformados futuramente em personagens [...].¹⁷

Na intersecção entre os textos oficiais do diplomata e a escrita íntima do diário, é possível identificar, por exemplo, um João Guimarães Rosa preocupado com a violência antissemita. A presença da escrita ficcional surge em tais documentos, por exemplo, em relação ao personagem Zé Osvaldo, do texto "Homem, intentada viagem"¹⁸, de *Ave, Palavra* construído a partir de uma situação real vivida no Consulado.

Daí a necessidade de olharmos para o material com cautela:

a escrita diplomática, o exercício autobiográfico do Diário e as recriações literárias de Rosa, deverão ser lidos em contraponto, para que nas entrelinhas e no silêncio dessas anotações se perceba a construção sorrateira de um mundo ficcional e imaginativo. Lidar com a história pessoal ou coletiva significa alçá-la à categoria de um texto que ultrapassa e metaforiza os acontecimentos, sem recalcar o valor documental e o estatuto da experiência que aí se inscrevem. O procedimento criativo se sustenta por meio do ritmo ambivalente produzido pela proximidade e pela distância em relação ao fato.¹⁹

No não ficcional, vê-se a intervenção do ficcional, de modo que o fato, a profissão de diplomata, a vivência na guerra não são aspectos afastados da construção ficcional, o que resultou, do período vivido na Alemanha²⁰, em quatro narrativas: "O mau humor de Wotan" (1948); "A senhora dos segredos" (1952); "Homem, intentada viagem" (1961); "A velha" (1961). Para Eneida Maria de Souza, "a meio caminho da crônica e do conto, as histórias revestem-se tanto do aparato documental quanto do fictício, o que permite

¹⁷ Souza, E. M. de. "Rosa entre duas margens". Disponível em: <www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/rosa.htm>. Acesso em: 30 jul. 2011. Publicado originalmente em: Souza, E. M. Rosa entre duas margens. *Revista Piauí*, São Paulo, p. 5-7, 30 dez. 2006.

¹⁸ A crônica foi publicada pela primeira vez em 18 de fevereiro de 1961 em *O Globo*.

¹⁹ Souza, E. M. de. "Rosa entre duas margens". Disponível em: <www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/rosa.htm>. Acesso em: 30 jul. 2011.

²⁰ Além dos trabalhos publicados pela equipe do Acervo de Escritores Mineiros, o diário de Guimarães Rosa escrito na Alemanha é objeto de estudo de Jaime Ginzburg, que enfatiza em tais anotações a "crítica da violência", que transparece em sua indefinição formal, ou seja, na multiplicidade de formatos de notação do diário. Ginzburg, J. Notas sobre o "Diário de Guerra de João Guimarães Rosa". *Aletria*, v.20, n.1, maio-ago., 2010, p. 95-107.

reconhecer a ambiguidade de sua concepção e de seu resultado textual”²¹, conclusão baseada na ideia de que a “desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade”²².

O segundo diário que gostaria de comentar antes de passar para uma análise mais detida das notas produzidas em Paris, foco deste capítulo, é o diário escrito em 1952, *A Boiada*. Este é bem definido quanto à sua função, pois se concentra no caráter de “notas de observação”: foi escrito durante uma viagem ao sertão de Minas Gerais e Bahia, quando o escritor acompanhou uma boiada, com caderneta presa ao pescoço, tomando notas sobre as atividades cotidianas dos vaqueiros, os nomes de plantas, os animais, os provérbios, as cantigas e as expressões coloquiais próprios da região, entre outros. As cadernetas foram datilografadas²³ e deram origem aos dois volumes do diário *A Boiada*²⁴. Esse é o diário mais retomado pela crítica rosiana, visto que o escritor recorreu a eles para a redação de *Corpo de Baile, Grande Sertão: Veredas* e *Tutaméia*.

“O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá impressão de realidade”, é o que diz Guimarães Rosa em carta ao pai quando lhe pede que conte causos de Cordisburgo²⁵. Provavelmente, era essa a ideia que sustentava a prática de escrita de cadernetas que acompanhavam o escritor em suas viagens²⁶.

²¹ Souza, E. M. de. “A biografia – um bem de arquivo”. In: *Janelas indiscretas – ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p.47.

²² Souza, E. M. de. “A crítica biográfica”. Idem, p. 23.

²³ Para Ana Luiza Martins, o texto datilografado corresponderia ao que o escritor coletou nas cadernetas: “acréscimos e supressões não chegam a alterar de modo significativo o conteúdo da “Caderneta 6”, nem interferem na ordem dos registros, que acompanham pontualmente todo o trajeto percorrido. O que viabiliza o tratamento da cópia, ou seja, de todo o documento *Boiada 2*, como se fosse as cadernetas inexistentes”. Costa, A. L. M. *João Guimarães Rosa, Viator*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002, p. 121.

²⁴ Diário *A Boiada* (80 páginas com cópia dos dias 12 a 18/5). IEB. JGR-EO-13,01. Caixa 073; *A Boiada 2* (77 páginas com cópia de 19 a 28/5). IEB. JGR-EO-13,02. Caixa 073; e Caderneta 6 (30 páginas registrando os dias 27 e 28/5; as outras se perderam). IEB. JGR-CADERNETA-06. Caixa 082. Esses manuscritos foram recentemente publicados em versão fac-similar. Por isso, para facilitar o acompanhamento das citações, a partir de agora farei referências à edição: Rosa, J. G. *A Boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. O volume traz ao final um artigo de Sandra Guardini Vasconcellos (intitulado “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”) e um de Mônica Meyer (intitulado “A natureza do sertão”), pesquisadoras que se detiveram no estudo do diário, assim como a famosa reportagem de *O Cruzeiro* acerca da viagem de Guimarães Rosa, de 21 de junho de 1952.

²⁵ Carta ao pai Florduardo Pinto Rosa, de 27 de outubro de 1953. In: Rosa, V. G. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Op. cit., p. 174.

²⁶ Veja-se ainda as anotações relativas à viagem de dezembro de 1945 a Minas Gerais no manuscrito de vinte páginas “Notas da grande excursão a Minas”. IEB. JGR-EO-12,01. Caixa 072.

Um dos que confirmam esse o hábito é Mariano, vaqueiro que serviu de inspiração para um personagem e que conheceu Guimarães Rosa durante sua viagem ao Pantanal, em julho de 1947. Segundo ele, Guimarães Rosa “ficava puxando coisas e pondo lá num caderninho. Tudo queria saber: os nomes dos pássaros, dos pés de folhas, o nome das vacas. Não largava o caderninho”²⁷. O próprio Guimarães Rosa descreve o hábito em entrevista:

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, vôo.²⁸

Em estudo sobre a recuperação dessas notas nas narrativas rosianas, Maria Célia Leonel conclui que “a realidade sertaneja é transfigurada pela imaginação apaixonada de Guimarães Rosa, mas nunca deturpada por ela [...] o contexto ficcional impede que o significado de um termo regional, transposto dos registros se torne de difícil compreensão”²⁹.

Sandra Vasconcellos concentrou-se no uso que Guimarães Rosa faz das notas para a construção de “Uma estória de amor”, de *Manuelzão e Miguilim*. Para a ensaísta, as notas evidenciam a “adesão do artista a tudo que o circunda, privilegiando a experiência sensível do real. O olhar e a escuta colocam-se, de fato, a serviço da percepção do mundo”. Na riqueza de detalhes, o escritor construiria a “sua cartografia da região”; nas notas, “há miríades de pequenos *flashes* que revelam o observador atento e flagram o olhar do poeta que, no ato mesmo do registro, muitas vezes transcende a notação verista e oferece um modo particular de mapear o sertão”³⁰.

A *Boiada* é um rico manuscrito para se pensar a ficção rosiana e, no que diz respeito à autorrepresentação, destaco um tipo de registro que busca documentar o processo de apreensão do real:

²⁷ “O personagem fala do autor”, entrevista com Mariano. IEB. JGR-R2. Ainda que o hábito de anotação de Guimarães Rosa tenha sido descrito por Mariano, da viagem ao Pantanal restam apenas dez páginas com desenhos e um mapa de Nhecolândia, a região visitada pelo escritor em 1947. IEB. JGR-EO-33-1.

²⁸ Bloch, P. Op. cit.

²⁹ Leonel, M. C. *Guimarães Rosa Alquimista: processo de criação do texto*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985, p. 11.

³⁰ Vasconcelos, S. G. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 161.

Fonte: Rosa, J. G. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 27 [p. 3 do diário].

Ou ainda:

Fonte: Rosa, J. G. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 35 [p. 11 do diário].

Nas duas notações, o observador documenta o que viu e depois corrige sua informação, anotando o que pensou sobre o que foi observado. Cabe lembrar que o diário foi datilografado e, logo, seria compreensível que o autor anotasse simplesmente os traços sobre os anus ou as pombas verdadeiras, e não mantivesse o que tinha pensado inicialmente acerca dos pássaros. Porém, para tal viajante atento, é importante também documentar os seus enganos em relação àquela paisagem. O procedimento vai sendo abandonado com o passar dos dias da viagem e o diário passa a documentar o que está sendo visto e apreendido em formulações mais diretas, sem as idas e vindas do conhecimento que está sendo construído, o que não quer dizer que não haja uma busca da formulação poética³¹.

³¹ O procedimento de anotar a primeira percepção, documentando o erro de interpretação pode ser visto em outros manuscritos, como é o caso da notação na caderneta relativa à primeira viagem à Itália: "10 minutos de parada. Uma procissão, com música. Não! É um grande enterro. (De um padre). [E eu, que não notei que a música tocava uma grande marcha fúnebre!]" IEB. JGR-CADERNETA-02, p. 13. Caixa 082.

Esses diários estão no horizonte desta pesquisa, mas é no diário escrito na França que buscarei elementos que contribuem para o debate sobre a autorrepresentação rosiana.

5.2 O diário de Paris

Guimarães Rosa conservou apenas a versão datilografada do diário escrito em Paris³². Entre 1949 e 1951, o escritor anotou frases ouvidas e lidas, descreveu visitas a museus e restaurantes, narrou fatos cotidianos e os hábitos de seus gatos, escreveu sobre textos lidos, sobre Paris e suas paisagens, além de registrar reflexões sobre a sua vida e a sua prática de escrita.

Em uma das referências a si mesmo no começo do diário (após a reflexão sobre a cumplicidade do leitor citada anteriormente), Guimarães Rosa mostra que via com desconfiança a sobreposição de papéis sociais e a manutenção de uma imagem de si que abrangesse a postura literária, social e diplomática: “chego a pensar que sou um escravo (em relação a mim mesmo), trabalhando obrigado para o resguardo de outra pessoa”. Esse tipo de formulação, confissão sobre uma crença a ser revelada apenas para si mesmo, já justificaria a escrita de um diário, pois o autoconhecimento e a autocontemplação são algumas de suas funções fundamentais.

Porém, definir-se diarista não parece ter sido uma decisão sem contradições. Guimarães Rosa avalia o isolamento e a alienação do cotidiano necessários para o diarista: “escrever diário é como deixar de fumar, para guardar bem a cinza do cigarro que se gastou aceso sozinho... Falta a distância”³³. Escrever um diário seria então o abandono da vida, na duração da anotação, para guardar a experiência organizada na linearidade da escrita do diário. Qual o valor do que resta de uma vida não vivida, mas anotada? A permanência do diário sugere que o autor reconhece que escrever faz parte

Apud. Camargo, F. A. C. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa*. Op. cit., p.139.

³² Trata-se de um conjunto de 123 páginas datilografadas no verso de folhas com timbre do Ministério de Relações Exteriores, cobrindo o período entre 3 de março de 1949 e 2 de fevereiro de 1951. Cabe ressaltar que o diário segue uma ordenação cronológica, com exceção das primeiras páginas, que registram dias do mês de agosto. Rosa, J. G. *PARIS*. IEB. JGR-EO-01,03. Caixa 061.

³³ Rosa, J. G. *PARIS*, p. 75.

das experiências de vida e que, pela escrita, possibilita-se o “reviver” na leitura; a continuidade, porém, habita ao lado do fracasso de tentar guardar o passado e o que o próprio diarista deixou de ser.

5.2.1 Os vários nomes de um diário, as várias facetas do eu

É depois que Guimarães Rosa nomeia o diário, *Nautikon*, em 25 de janeiro de 1950, que as apreciações sobre o gesto diarístico tornam-se mais recorrentes. Desde então, mesmo sem uma periodicidade rígida, o diário ganha ritmo de escrita com o aumento de notas e reflexões. Parece que, ao receber um título, o autor estabelece um pacto de escrita diferente. O diário deixaria de ser apenas depositário das pequenas notações do cotidiano para ganhar dimensão de projeto de escrita relevante a ponto de ser nomeado.

A nomeação do diário repete-se em notação de 7 de maio de 1950, quando aparece o título acompanhado de uma explicação: “Nautikon = o livro da sinceridade”³⁴. Dois dias depois, novos títulos:

Este, penso: em vez de NAUTIKON:
TERRA FINISTERA
ou, mesmo:
– Sozinho a Bordo.³⁵

A equivalência entre *Nautikon* e sinceridade é deixada de lado em função do aspecto solitário da escrita, desenvolvendo parte do tema marítimo contido no título principal. A tripla denominação combina com o gosto rosiano pela produção de títulos para seus projetos literários e, no diário, institui uma nova perspectiva, porque é a partir de então que surgem reflexões sobre o engajamento do diarista no projeto de autodocumentação, o que chamará depois de “Reportagem de si mesmo”³⁶. O relato com a finalidade de informar e, logo, com um apelo a uma leitura posterior que valorize essas informações (traços da reportagem), caracterizaria o diário como um espaço de arquivamento de si.

³⁴ Ibidem, p. 61.

³⁵ Ibidem, p. 71.

³⁶ Ibidem, p. 73.

Não foi apenas essa a função que Guimarães Rosa imaginou para seu diário; é o que se lê logo em seguida à proposição dos títulos: “Contudo, creio que, se conseguisse filmar e taquigrafar e perregistrar³⁷ todo, todinho, um dia meu, poderia servir-me de meditação (normativa) a vida inteira, todos os dias. Sempre haveria tanta matéria para interpretação e descobertas [...]”³⁸. A documentação do dia serviria para o autoconhecimento e “meditação”, prática que surge em outro trecho:

Atravesso a rua, de lápis na mão e caderneta na outra:
O guarda com a mão levantada, vertical seu bastão branco.
O automobilista que empunha seu volante, à espera do sinal.
A mulher que empurra ao meu lado um bebê no carrinho.
Um homem com pasta grande, onde deve ir até comida para seu almoço.
Faz sol. Pus a gabardine, que já é demais. Escrevo na rua, não posso ver a natureza. Imagino o céu azul. Tomo um taxi. Não tive tempo para limpar os óculos. Esse diário terá de tudo – é *coctail, bric-à-brac*.
Nele quero acompanhar-me. Lê-lo, mais tarde, já impessoal.
Cafarnaum. Mas tem de ser assim, carregado de lúdico, de enevoado, bagaço, supérfluo.

Cabem na nota as ações do diarista, o que está vendo, o que imagina, a avaliação do diário e a proposta do que deve ser o diário. Mesmo registrando tudo o que via, sua conclusão é a de que, oferecendo ao diário todo tipo de matéria, ele poderá servir de um modo de *acompanhar-se* mais tarde, quando poderá revisitá-lo de maneira mais distanciada. O exercício não se prolonga, sendo apenas essa notação com enumeração do que estava em seu campo de visão.

No relato de viagem a um campo de tulipas, há novamente a necessidade da anotação do que se estava vendo, mas, desta vez, a motivação é criada pelo fato de o escritor estar impressionando com a paisagem. Mais uma vez a desconfiança relativa à prática diarística apontada anteriormente: “A ânsia de fixar no papel as minhas impressões priva-me de certo modo de gozar do espetáculo do campo de tulipas. Não é avareza, é a necessidade de contar, transmitir a outros esta beleza. Estou sendo escritor, e não diarista”³⁹. Na própria prática de anotação evidencia-se a postura complexa de um diarista que quer exercitar a notação cotidiana sobre si e não apenas fazer mais um texto assinável por J. Guimarães Rosa, autor de *Sagarana*. Mais adiante:

³⁷ *Perregistrar* parece invenção do escritor, associando a preposição *per* ao verbo registrar (para registrar; por registrar).

³⁸ *Ibidem*, p. 73.

³⁹ *Ibidem*, p. 60.

Já o ímpeto criador (fabulador) começa a dominar-me. Estas notas oscilarão entre o tom esse e o de puro fixar momentos, ideias, reações, emoções. Oscilação de tónus, correspondente: quando em plus = fabulação, o literato; em minus = o memorialista do presente, diarista. (Irremediáveis confidências).⁴⁰

Guimarães Rosa surpreende-se dominado pelo fabulador e precisa aceitar que o diário não terá um tom uniforme. Há aqui uma desvalorização evidente do projeto diarístico: ser memorialista do presente é exhibir as “irremediáveis confidências”.

Anteriormente, revelou: “e estou triste. Mas não há tristeza que empane em mim a admiração pelo que é belo. (Estou triste, mas fisicamente controlo bem, a superfície)”⁴¹. A notação registra o movimento compensatório do diarista que não quer abrir mão do escritor, que expõe a tristeza para informar que ela não supera sua postura de esteta.

A maior aventura da escrita de um diário é a sua manutenção, visto que a anotação, “vivida como uma viagem de exploração, ainda mais que esse conhecimento de si não é uma simples curiosidade, mas condiciona a continuação da viagem: é preciso escolher e agir”⁴². Nas deliberações sobre continuar a autoexploração pela escrita é comum que surjam muitas avaliações sobre a função do texto que está sendo produzido. Com o registro excessivo do dia, o diarista acredita que poderia refletir sobre todo o seu percurso, como se a página fosse uma metonímia bem construída de sua vida. Isso é, porém, apenas uma das possibilidades, e o diarista sabe que não faz apenas isso.

As anotações também estariam a serviço de visitas sucessivas ao texto e não somente daquela leitura que se faz geralmente muito tempo depois que se escreveu o diário para reencontrar um sujeito que se reconhece e se estranha. Os diaristas comuns e os diaristas-escritores se diferenciariam quanto ao tipo de leitura de seus diários? Difícil construir uma tipologia, mas é de se suspeitar que, para os escritores que, semelhantes a Guimarães Rosa, transformam tudo em matéria ficcional, o diário pode se tornar uma fonte de pesquisa sobre as formas de se relacionar com a escrita cotidiana sobre si mesmo e suas percepções.

O tema proustiano não é de todo omitido pelo escritor:

⁴⁰ Ibidem, p. 65-66.

⁴¹ Ibidem, p. 61.

⁴² Lejeune, P. “Um diário todo seu”. In: *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. (Org. e Trad. Jovita M. G. Noronha). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 263.

O NAUTIKON está-me servindo para maior equilíbrio, por isso: estou escrevendo um livro, sem o estar, sem a necessidade de penosas sessões de papel e mesa.

.....

Não se pode ser actor e espectador, simultaneamente. Devo despreocupar-me um pouco deste NAUTIKON, mas sem esquecê-lo, com ele sempre a mão. O que devo fazer, isto sim, é anotar, inteiros, de vez em quando, dias-prova. Por exemplo: um dia ir anotando, passo a passo. Outra vez: isolar-me, fechar-me absolutamente, isto é, desligar-me, e tentar recompor à véspera. (Além disso, para um escritor, devo estar fazendo ótimos exercícios.)

(O que pode parecer influência de Proust não o é. Sempre senti, espasmodicamente, a ânsia de ir fixando o tempo, o vivido.)

Tentação barnumiana de escritor: ir trazer mais Paris, para o leitor – já estou pensando como empresário, como artista. Mas, isso seria absurdo. Mil tentações atacam nossa honestidade intelectual! Nada de fraudes...

(Também, há as vindas de Edú e do Pedro, que me levaram mais a Paris.)⁴³

A anotação sem o compromisso de obra não é sinônimo de escrita espontânea, pois ele ensaia métodos de registro. Todo o trecho mostra o flagrante dos desdobramentos do diarista em escritor (“para um escritor”), em leitor (a influência proustiana⁴⁴), em *showman* barnumiano⁴⁵ (“tentação barnumiana”). A honestidade estaria na tentação em querer, por alguns momentos, fazer um diário de viagem (buscando leitores), com as anedotas de quem visita uma bela cidade, o que é justificado, para si mesmo, pela situação de cicerone em que se encontra.

O uso dos parênteses é importante para pensarmos a autorrepresentação do escritor, uma vez que o diário é em si um ato de abertura de um grande parêntese no cotidiano. A inscrição dos parênteses é recurso semelhante ao usado nas anotações feitas anos depois para os candidatos do concurso Walmap: mesmo que o texto seja escrito para ser lido por ele mesmo, recorre-se aos parênteses para criar outro nível de fala sobre si que, como naquele caso, apresenta-se na forma de uma interpretação a ser considerada⁴⁶.

⁴³ Rosa, J. G. *PARIS*. Idem, p. 74.

⁴⁴ Proust aparece no diário como ponto de semelhança não intencional – a justificativa é, ao mesmo tempo, uma defesa do escritor (não escreve o diário só por influência) e uma explicação para o engajamento no diário.

⁴⁵ Phineas Taylor Barnum foi um empresário do entretenimento americano

⁴⁶ Danielle Corrado analisou brevemente o uso dos parêntesis e da fonte itálica no diário de Liev Tolstói, que faz uma “tradução gráfica de uma segunda voz moralizadora, de uma voz preceptiva ou avaliadora que constata os rompimentos das regras” que o autor vai se impondo durante à escrita do diário. Corrado, D. “L’hôte intime: figures du narrataire dans le journal”. In: Montandon, A. (Org.) *De soi à soi: l’écriture comme autohospitalité*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 87.

No artigo “L’hôte intime: figures du narrataire dans le journal”, Danielle Corrado analisa brevemente os narratários de diários de diversos escritores e aponta que o interlocutor desse tipo de escrita pode ser plural ou inconstante, sem necessariamente confundir-se com o próprio diarista. O diário pode se tornar uma personagem, o diarista pode endereçar-se a si mesmo ou teatralizar a perplexidade frente à complexa identidade de si que vai surgindo na escrita: “o diário não é o lugar da coerência, da estabilidade, mas da escritura do limiar, entre identidade e alteridade, um lugar onde não se fala de si, mas consigo”⁴⁷. Falar de si e consigo é deparar-se com a instabilidade de um discurso sobre si mesmo que atravessa, no caso dos escritores, uma identidade autoral; autor e leitor de si, o diarista projeta e é afetado pela escrita que acusa a vertigem da autorrepresentação no espaço discursivo íntimo. Guimarães Rosa precisou munir-se de sinais gráficos e de títulos para o diário a fim de figurar diferentes acessos a sua subjetividade.

Logo após abordar a função de autoconhecimento do diário, Guimarães Rosa aponta para outras direções:

m% - Meu Deus, que nunca sejam para mim banais os castanheiros!
Os pardais piam.
Com o NAUTIKON, tento evitar os recifes da vida externa e defender-me da incessante tempestade de minha vida interior.
Por tudo num diário é um meio salutar de nos envergonharmos de nós mesmos, para aperfeiçoamento.⁴⁸

Se o escritor afirmara que gostaria de uma escrita que suportasse diversas leituras em favor de seu autoconhecimento, o trecho seguinte pode surpreender os leitores graças à descontinuidade da reflexão. A reivindicação da permanência de um olhar especial para a realidade exterior (não banalizar a observação dos castanheiros) vem acompanhada pelo símbolo *m%*, sua marca de criação ou apropriação literária. Ora, a frase sobre os castanheiros, marcada pelo *m%* para uso em algum texto, interrompe a continuidade da reflexão. Cabe perguntar em qual momento o *m%* apareceu no início da frase, se na anotação daquele dia mesmo ou se na transposição da caderneta para a

⁴⁷ Ibidem, p. 95-96. Assim, além da autodestinação (caso do diário de Guimarães Rosa) de Stendhal e Virginia Woolf, há o diário como interlocutor íntimo empreendido, por exemplo, por André Gide e Henry Miller; o diário submetido à avaliação do diarista, caso do projeto de Liev Tolstói, ou lugar de hostilidade íntima, conforme pratica Sylvia Plath; há também os diários em que a auto-hospitalidade da escrita consome a identidade do diarista, como é o caso do diário de Amiel.

⁴⁸ Rosa, J. G. *PARIS*. Idem, p. 73.

página datilografada. Dito de outra forma: o reconhecimento do literário se dá na duração do ato da escrita ou já é fruto da releitura para mudança de suporte?

A breve notação sobre o canto dos pardais, por sua vez, é intercalada por outra reflexão sobre o papel do diário. *Nautikon* seria um instrumento para defesa da vida externa e interna. A imagem escolhida pelo escritor dimensiona a importância que ele conferia à escrita pessoal, visto que o recife, formado por uma sedimentação da vida externa, é semelhante a um obstáculo perigoso para quem se aproxima e também o oposto, ou seja, o refúgio de uma vida interior; a vida, contudo, não é calma como se esperaria em um recife, por isso o diário é um espaço de defesa e proteção de sua turbulência e intensidade.

Guimarães Rosa avalia também que uma vida interior sem intensidade não suportaria a escrita diária: “O diário (o ato de escrevê-lo) dá-me coragem para a vida. Ponho grades entre mim e as feras. (Meu desprezo anterior para com diaristas e diários). É que, então, bem fraca era a minha vida interior”⁴⁹. O que ele considera como a fraqueza de sua vida interior comprometia tanto a escrita quanto a leitura de diários de outros. O diário torna-se um instrumento de ação: se as feras estavam soltas e prontas para atacá-lo, é com a escrita do diário que ele age, interpondo uma separação entre ele e as feras, e permitindo a observação interior. A imagem relativa à vida interior mais uma vez retoma a ideia proustiana de oposição entre o homem que frequenta a vida social e o homem da vida literária, ou seja, entre a socialização mundana e a interioridade (enriquecida pela leitura)⁵⁰.

A exposição de si mesmo para posterior releitura que pode vir a ser enriquecedora para o autoentendimento foi acompanhada pela ideia de que a escrita constrói uma individualidade:

NAUTIKON = o livro da sinceridade.

Não tenho personalidade, e tenho procurado ser como menino, para o Reino. Só a oração e a criação literária, entrelaçadas e permanentes, podem dar-me individualidade.⁵¹

⁴⁹ Ibidem. 7 de maio de 1950.

⁵⁰ Ver a esse respeito a pesquisa de Samira Murad sobre concepção da leitura para Marcel Proust, assim como do papel do leitor em seu romance e no texto teórico *Sur la lecture*. Murad, S. *Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

⁵¹ Rosa, J. G. *Paris*, p. 61.

O diário documentaria a “trajetória interior”⁵² do escritor. Cecília de Lara, coordenadora da primeira equipe que organizou o acervo de Guimarães Rosa no IEB, sublinha a importância do diário de Paris quanto ao momento de sua escrita, ou seja, no período de intervalo entre a primeira e as outras obras do escritor:

Entre as informações que emergem das inúmeras anotações do diário, repontam indícios do **eu** mais profundo do escritor, à espreita. Poucos fragmentos esparsos que alinhavados nos revelam um pouco mais da interioridade da figura da pessoa e do escritor. **Facetas que a obra também entremostra, como a do pensador, do homem inclinado ao questionamento e à reflexão, sobre o mundo e sobre si mesmo, e também o místico** – que se observa no caminho do auto-aperfeiçoamento.⁵³ (grifos meus)

O “eu profundo” mostraria facetas nas obras e, às facetas de místico e de pensador, que podem ser associadas a personagens como Riobaldo ou outros tantos narradores, somam-se outras, entre elas a que lembra personagens munidos de cadernetas que anotam tudo o que veem.

A conduta adotada pelo diarista comporta resistência, autoconhecimento, confiança, autovigilância e autocriação. A variedade de condutas acompanha os desdobramentos do sujeito: escreve-se sobre o sujeito do presente da escrita, sobre aquele que não existe mais e ainda sobre os desejos de identidade futura.

Pelo que se conhece do montante de manuscritos deixados por Guimarães Rosa, penso também em outra motivação para a escrita diária, mais imediata e previsível: escreve-se um diário para construir um corpo simbólico. Segundo aponta Lejeune acerca da prática diarística em geral, “é fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto-engendrar”⁵⁴. Em 20 de março de 1950, uma nota registra a dimensão dessa construção simbólica: “J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só um rascunho”. O corpo simbólico, o eu nomeado, criado a partir do conjunto de páginas que formam o diário, é construído por Guimarães Rosa como esse estado de “rascunho”, de vir a ser⁵⁵.

⁵² Lara, C. de. João Guimarães Rosa na França: anotações do diário de Paris. *Revista Travessia*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1988, p. 221-233.

⁵³ Ibidem, p. 226.

⁵⁴ Lejeune, P. Op. cit., p. 264.

⁵⁵ Cecília de Lara percebeu que a ideia da pessoa como rascunho reaparece no conto “Páramo”, que aborda a dimensão espiritual “das grandes mutações que o ser experimenta nas experiências de passagens”. Nessa narrativa, “cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar, até a hora da liberação pelo arcano, além do Lethes, o rio sem memória...”. Para a pesquisadora, o conceito que atingiu a sua

O diarista desdobra-se no sujeito *J. Guimarães Rosa* que se percebe escrito; contudo, ele é o mesmo reconhecível na capa dos livros e comentado pelos leitores por *Sagarana*? A transitoriedade do sujeito que é, “por hora”, “rascunho”, inscreve-se como um recado ao leitor futuro, informando e construindo uma identidade narrativa para o eu que assina o diário.

5.2.2 Das cadernetas às folhas datilografadas

São muitos aspectos em foco para a reflexão sobre o diário de Guimarães Rosa: nome (J. Guimarães Rosa), assinatura efetiva nos livros, construção de um corpo simbólico (rascunho de si), ação e observação de si (ator e espectador). O diário não é apenas arquivo, asilo de um passado. O sujeito é apenas um “rascunho” que pode ser modificado; o diário é uma ação, é o vestígio de uma conduta.

Pelo hábito geral do escritor de escrever em cadernetas durante suas viagens, supõe-se que a anotação não era feita em folhas soltas. A condição provisória do sujeito é duplicada na provisoriedade do suporte que recebe suas notas: o escritor transportou, pela datilografia, o conteúdo das cadernetas ou do caderno que continha o diário para as folhas datilografadas que foram reunidas num fichário com uma capa de papelão.

O diário o acompanhava nos passeios e pequenas viagens pela França: “(Escrevo no automóvel. Passamos às 10hs35’ a Porte de la Villete)”⁵⁶. Pode-se imaginar uma letra irregular devido ao movimento do automóvel, mas a datilografia é muito bem cuidada, com a organização gráfica semelhante a do diário *A Boiada*: a mancha de texto é menor e alinhada à direita, o que resulta em uma margem maior na lateral esquerda oportuna para receber notas de leitura. Essa leitura e transposição de partes pressupõem o reconhecimento do elemento literário, que pode estar onde o escritor já anunciara, com o símbolo *m%*, nos trechos de escrita reflexiva sobre a escrita de diários ou em meras descrições do cotidiano.

A transposição do texto manuscrito para uma página datilografada resultou num tipo diferente de engajamento do escritor em relação ao que produzira antes. Para Michel Butor, o texto datilografado “tem a imensa vantagem de objetivar imediatamente

formulação definitiva “no último escrito de J.G. Rosa – o Discurso de Posse à Academia Brasileira de Letras – verdadeiro testamento espiritual do escritor”. Lara, C. Op. cit., p. 69.

⁵⁶ Rosa, J. G. *PARIS*. Idem, p. 59.

o texto, de me fazer vê-lo: portanto, não apenas eu o leio, mas posso escrevê-lo como um outro”⁵⁷. Esse tipo de reapropriação acontece quando se vê o texto em “estado de impressão”:

os testemunhos são numerosos neste caso, quando o autor vê pela primeira vez seu texto impresso, na forma de provas, tem a sensação de vê-lo efetivamente pela primeira vez, o que o obriga frequentemente a fazer modificações. Quando o texto era ainda em forma de manuscrito, alguma coisa o impedia de ser considerado como um fenômeno visual, tratava-se do som, da palavra. A individualidade da letra era uma boa maneira para o indivíduo se mostrar, mas também para a mão de se esconder. Nós vemos a escritura dos outros, não a nossa.⁵⁸

O diário datilografado é então uma reapropriação que o escritor pôde fazer de seu texto quando passou a olhá-lo sem as marcas de suas mãos e a interferência do ambiente onde escrevia (automóvel, por exemplo); o diário agora é uma espécie de publicação, uniformizado pelo grafismo característico da máquina e de seu modo de datilografar⁵⁹.

Com a troca de suporte, uma mudança significativa ocorre: o diário recebe um título diferente, *PARIS*, manuscrito na capa de papelão que guarda o conjunto de folhas. Quando Guimarães Rosa se decide pela troca? Acredito que o novo título aparece depois da datilografia, quando o diário se transforma em um texto a ser revisitado pelo escritor em busca de passagens que pudessem ser transferidas para cadernos de notas ou para suas listagens de células estéticas (*m%*), ou seja, de palavras ou expressões dotadas de literariedade, prontas para o uso em alguma narrativa.

Livro da sinceridade, Sozinho a bordo, Terra finistera e Nautikon ficam esquecidos no interior do diário e parecem marcas de uma sedução pelo próprio texto. Essa sedução parece diminuída quando o escritor decide transformar aquele conjunto de registros e impressões em objeto de pesquisa: muda-se o olhar do escritor, transformado em pesquisador de sua própria escrita, que agora busca ali mais uma discursividade que pode ser citada, transferida, para outro projeto de escrita.

Por isso acredito que, na mudança de título, o escritor desloca os registros do espaço da intimidade para oferecê-lo a si mesmo como objeto de leitura e pesquisa, ou

⁵⁷ Butor, M. “Elogio à máquina de escrever”. In: *Repertoire*. Paris: Minuit, 1974, p. 428. Tradução de Carolina Messias e Larissa Drigo (inédita).

⁵⁸ Ibidem, p. 428.

⁵⁹ Ver também o texto de Catherine Violette: *Ecriture mécanique, espaces de frappé – Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme*. *Genesis*, Paris, n. 10, 1996, p. 193-208.

seja, deixa de ser o relato do sujeito diarista, para ser fonte de pesquisa para o escritor João Guimarães Rosa, que transforma a sua própria imagem em elemento para investigação.

O novo título é, então, referencial em relação ao que o texto oferece ao escritor: anotações feitas em Paris, focalizando o caráter de escrita de viagem e evidenciando a questão episódica, transitória, que é tão característica da forma diarística. A leitura do manuscrito, porém, revela que *Nautikon* não é um diário de viagem, no sentido de um projeto com tempo determinado e com a finalidade de registrar o percurso do sujeito em trânsito. Além disso, um diplomata trabalhando em Paris não está simplesmente de passagem, ou melhor, está fixo e em trânsito, já que mora em um lugar que se sabe transitório; por outro lado, a figura do diplomata é estável quanto ao lugar de origem, pois se trata de uma pessoa sempre representando o seu país no exterior.

Porém, para além das notações mais íntimas (nem tanto confidenciais), o diário indica a preocupação com a coleta de dados da paisagem francesa para posterior elaboração literária.

O processo de formação do título no diário escrito na França é oposto ao que ocorreu na nomeação de *A Boiada*. Enquanto o diário íntimo *Nautikon* é deslocado, pela mudança de título, para objeto de pesquisa ao receber um nome referencial (*Paris*), em *A Boiada*, ao contrário, o título não especifica que se trata um diário de viagem, mesmo que sua estrutura evidencie isso com o registro de dias e locais onde foram feitas as notações.

5.2.3 O diário publicado

Nos textos “Do diário em Paris” e “Do diário em Paris – III”, de *Ave, Palavra* (1970), Guimarães Rosa selecionou e retrabalhou diversos trechos de *Nautikon*. O título escolhido remete de imediato ao diário e, mais especificamente, ao fato de ser um extrato do material produzido em Paris.

Paulo Rónai, que organizou o volume depois da morte do escritor, informa na apresentação de *Ave, Palavra* que o segundo texto era inédito e que o primeiro tinha sido publicado duas vezes. Porém, na verdade, os dois foram publicados antes no suplemento

Letras e Artes (maio de 1953 e abril de 1954), sob o mesmo título (“Do diário em Paris”), o que provocou a confusão⁶⁰.

A publicação póstuma do livro coloca em xeque a autoria: sem o aval do autor, não se sabe se os textos seriam retrabalhados, qual seria a ordem no livro, quais paratextos acompanhariam o volume. A pouca quantidade de estudos sobre o livro parece confirmar que a crítica desconfia do acabamento dos textos. É como se o fato de não ter sido revelado pelo próprio escritor explicasse a diferença de temas e recursos expressivos que apresenta em relação ao que geralmente se reconhece sob a assinatura de Guimarães Rosa. Contudo, muitos dos escritos de *Ave, Palavra* foram publicados em periódicos entre 1947 e 1967, o que afasta um pouco a dúvida em relação a textos não autorizados.

Alguns textos foram revisitados pelo autor, que mantinha uma pasta com as versões destinadas ao novo livro que, entre outros títulos, poderia se intitular *Ave, palavra*. Há três versões de “Do diário em Paris”: na primeira, os dois textos, com nomes iguais, foram publicados em jornal em 1953 e 1954⁶¹; na segunda, o manuscrito intitulado “Do diário em Paris – (II)” corresponde a um conjunto de fragmentos textuais (inclusive algumas passagens do texto de 1953) tem uma apresentação particular, mas não constava do projeto de *Ave, Palavra*; na terceira, o texto publicado em 1954 ganha o título “Do diário em Paris – (III)”⁶².

Ao analisar os modos de exposição de sua imagem autoral, interessa-me igualmente esse movimento, dado que, em cada um das versões, houve uma configuração particular de leitura e confronto com a autorrepresentação: no jornal, houve as leituras contemporâneas ao autor, o qual, por sua vez, foi o primeiro leitor do

⁶⁰ As edições podem ser consultadas em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&PagFis=3586>>;
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&PagFis=3637>>.

⁶¹ No acervo do escritor, há uma fotocópia da versão datilografada publicada em jornal em maio de 1953 que traz a uma notação manuscrita no alto da página, à direita, provavelmente relativa à data de composição: “(janeiro, 1953)”. JGR-M-11,06B. Cx 46.

⁶² Essa disposição estranha dos textos não foi facilitada pelas edições do livro, que trazem variações inexplicadas: um texto com a informação de que se trata da parte “III”, sem o uso dos parênteses que aparecem no manuscrito e sem uma nota que explique que não havia de fato uma segunda parte no projeto de *Ave, Palavra*, pode sugerir ao leitor que está faltando algo, por isso, poderia ter sido evidenciado no livro que esse título foi uma escolha do autor, semelhante ao enigma dos títulos de *Primeiras Estórias* e *Terceiras Estórias*.

diário e dos manuscritos (inclusive do texto II, que abandonou), o que, em algum momento, resultou na proposta de modificação para o livro.

No que diz respeito às mudanças textuais observadas no cotejo entre o diário, os textos publicados no jornal e a versão no livro, a principal ocorre na datação dos fragmentos. Todas as versões são formadas pela enumeração de fragmentos, compostos de pequenas narrativas e cenas, diálogos, poemas, reflexões. No livro, apenas três passagens apontam datas (30/09, 2/10 e 28/08/49), mas, no jornal, quase todos os trechos do texto publicado em 1953 estavam datados (entre 4/09 e 3/10/49); na edição do segundo texto, em 1954, somente o primeiro trecho apresenta data (28/08/49).

A marcação temporal sugere a transposição do diário real do escritor em uma espécie de encenação de diário. A data, essencial para a configuração do diário, pode ser transgredida pelo diarista em vários momentos, mas ela o assombra. Para Maurice Blanchot,

o diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e tão capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante.⁶³

A datação das ações e pensamentos do diarista é parte do pacto de leitura, o que foi seguido por Guimarães Rosa ao expor/criar seu diário no periódico. Quando os trechos foram extraídos do diário efetivamente mantido em Paris, as datas dos textos divulgados não correspondiam, em geral, aos fatos nele relatados, muitos, nem sequer tinham data no diário original. Mas nem só de transposições com datas inventadas se fez o texto.

No aproveitamento de passagens para a publicação, ocorreram mudanças: inserção de textos, diferentes articulações frasais, colagem de partes (notações que estão enumeradas em ordem cronológica no diário, aparecem intercaladas a outras) e desenvolvimento de *temas*.

Assim, ainda que exista uma exposição de si ao transpor notas de seu diário pessoal, o escritor expunha uma versão ficcional de reflexões e ações transcorridas entre agosto e setembro de 1949, oferecendo ao leitor, equivalente a um lastro de

⁶³ Blanchot, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270.

verossimilhança, um momento de datação de si, de acesso, em um período, às suas considerações.

Não há nenhuma informação que ateste o caráter verídico ou não das notações, mas é de se esperar que os leitores tenham recebido os textos como uma transposição do diário do escritor, pois não era incomum que os periódicos publicassem trechos de diários de escritores. Semanas antes da publicação do texto de 1953, por exemplo, ocorrera a divulgação, no mesmo jornal, de trechos do diário de Jules Renard, selecionados por Gilson Machado⁶⁴.

O descontínuo, o lacunar, o alusivo, a repetição e a redundância caracterizam a escrita de diários. Do mesmo modo, a repetição ocorre nas publicações do diário rosiano, que contam, por exemplo, com diversas passagens sobre a escrita em diários, sobre cores e reflexões místicas⁶⁵.

Entre as alterações observadas na transposição do diário para a publicação, está a criação de uma personagem. No primeiro “Do diário em Paris”, dos 27 fragmentos, 12 são sobre Ieoana, uma personagem criada pelo escritor. Explico melhor: no diário, há trechos sobre encontros ou observações de hábitos de gregos que foram reunidas para a publicação. Alguns exemplos. Entre o dia 10 e 23 de dezembro de 1949, Guimarães Rosa anotou:

A grega : Se fosse Fríni ou Chlói ... nomes gregos...
m% recitando poemas em grego moderno, que é o que mais se aproxima do
ronrom de um gato.(daí romáico).⁶⁶

Em 7 de maio de 1950: “Lembra-me a Senhora grega, da Unesco. Dáfni. Seu amor <ilegível> ao teatro, que persiste, lindamente vivo, em todos os gregos que conheço). Disse-me: – Não é (o teatro) uma verdadeira théophanie?”⁶⁷. Em 10 de maio de 1950, copiou a frase de uma carta: “‘Paris m’absorbe et m’affolle’... (carta de uma senhora, ao

⁶⁴ Seria preciso também, para ampliar o escopo da análise, uma pesquisa sobre a presença de trechos de diários de outros escritores nos periódicos na época. O interesse do jornal por diários é perceptível, por exemplo, na publicação de passagens do diário de Jules Renard, em março de 1953, ou ainda na crítica feita por Drummond, na semana seguinte, à excessiva exposição pessoal de alguns escritores.

⁶⁵ Tais repetições acontecem muito menos no texto de 1954, pois as 38 passagens com a extensão de uma frase em muito lembram aforismos, assemelhando-se sobretudo pelo aspecto de itens de uma lista de pequenas reflexões. A exceção é o primeiro trecho, mais longo e datado, que narra um batizado.

⁶⁶ Rosa, J. G. *PARIS*, p. 38.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 58.

Embaixador)”⁶⁸. Por fim, o escritor registrou frases em grego de alguém chamado Varvi, entre elas: “Varvi: Náftikon é a marinha”⁶⁹.

Essas e outras passagens de dias diferentes, envolvendo diversas pessoas, são reunidas para formar pequenas narrativas dos encontros de Guimarães Rosa com Ieoana no texto “Do diário em Paris”. Por exemplo: “Ieoana recita-me estrofes em grego moderno – *demótiki* – língua que bem se aproxima do ronrom de um gato; daí, rir, chamarem-lhe também *romáico*”⁷⁰. O que no diário aparece como uma frase retirada de uma carta ao Embaixador, transforma-se na publicação em uma fala de Ieoana “– *Paris m’absorbe et m’affole...* – dizia-me Ieoana. – Sou muito grega...”⁷¹. As frases de Varvi anotadas no diário e o relato de uma conversa entre Guimarães Rosa e Dáfni, são reescritos em forma de diálogo entre o diarista e Ieoana:

[...] Rabisco “Nautikon” na toalha da mesa, e pergunto a Ieoana se aquela palavra existe.
– Náftikon? É a marinha.
– Sou eu mesmo.
– Um enigma?
– O “Náutikon” resolve tudo...
– O que tudo resolve é o teatro. Amo o teatro. É um antigo amor que é o de todos os gregos que eu conheço. Não é o teatro uma verdadeira teofania?⁷²

Guimarães Rosa encena um diálogo acerca do nome de seu diário, definindo-o a partir de si, “Sou eu mesmo”, e solução, “resolve tudo”. Varvi e Dáfni são transformados em uma única personalidade, teatralizados na figura de Ieoana.

Em alguns casos, as modificações em relação aos textos do jornal e os de *Ave, Palavra* são significativas. No arquivo do escritor, há uma versão do texto relativa a tal passagem jornal-livro que evidencia a busca de outro tipo de apresentação do diário. Trata-se de um manuscrito de cinco páginas intitulado “Do diário em Paris”, formado pela colagem de excertos de uma versão datiloscrita em um novo suporte, no qual Guimarães Rosa reformula trechos e insere passagens entre os fragmentos colados. No

⁶⁸ Ibidem, p. 78.

⁶⁹ Ibidem, p. 88.

⁷⁰ Rosa, J. G. “Do diário em Paris”. *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 77.

⁷¹ Ibidem, p. 77.

⁷² Ibidem.

contorno do recorte de trechos datilografados, constata-se que Guimarães Rosa suprimiu as datas que iniciavam as entradas, recortando-as ou mesmo rasurando-as⁷³.

Três fragmentos foram eliminados no processo e tinham em comum o tom avaliativo:

Aos livros de Thomas Mann falta um pouco de “flogístico”.

.....
O que mais desgosta e irrita não é a inveja dos outros. É a cândida falta de precaução com que a exibem.

.....
Os poetas, para Dantas e para os homens de outro tempo, eram sábios.⁷⁴

Observem-se também alterações, respectivamente, de trecho do diário que passou para o jornal e depois para o livro:

Escrever diário é como deixar de fumar, para guardar bem a cinza do cigarro que se gastou aceso sozinho... Falta a distância.⁷⁵ (grifo meu)

Redigir **honestamente** um diário **seria** como deixar de fumar um cigarro aceso, a fim de poder recolher-lhe inteira a cinza.⁷⁶ (grifos meus)

Redigir **honesto** um diário **seria** como deixar de chupar no quente cigarro, a fim de poder recolher-lhe inteira a cinza.⁷⁷ (grifos meus)

O *seria* forma uma hipótese, ao contrário da certeza afirmada no diário original (“Escrever diário é como deixar de fumar”), que indicava a recusa do prazer do fumante. Também se insere a ideia de uma prática *honesta*, sugerindo que o escritor não praticara honestamente a escrita do diário.

Além de trocas de ordem das palavras na frase e mudanças de vocábulos por seus sinônimos (muito recorrentes na passagem do texto de 1954 para o livro), é notável uma alteração relativa ao significado geral. Veja-se primeiro o trecho no diário e em seguida no jornal:

FERNANDO, o irmão do bar, barman do “Montaigne”. Sempre de smoking, um pouco poeta, um tanto tímido. Joga dados com os fregueses e sempre perde. Chama-nos de “Sud-Argentins” ... (e aos sulamericanos em geral).⁷⁸

⁷³ IEB. JGR-M-11,06A. Cx. 046. Manuscrito de cinco páginas, formado por fragmentos de datiloscritos colados em folha de papel timbrado com reformulações em caneta azul, lápis grafite e lápis de cor vermelho.

⁷⁴ Rosa, J. G. “Do diário em Paris”. *Letras e Artes*. 17 maio 1953.

⁷⁵ Rosa, J. G. *PARIS*, p. 75.

⁷⁶ Rosa, J. G. “Do diário em Paris”. *Letras e Artes*. 17 maio 1953.

⁷⁷ Rosa, J. G. “Do diário em Paris”. In: *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 76.

⁷⁸ O trecho está hachurado, indicação feita pelo autor para informar a si mesmo o uso em algum texto.

30-IX. Zanguei-me com Ferdinand, barman e um dos irmãos co-proprietários do “Le Montaigne”. Está sempre de smoking e é em excesso sensato, um tanto tímido. Joga aos dados conosco, e perde, todas as vezes. Zango-me, porque inocentemente, ele nos chama, a nós brasileiros e aos sul-americanos em geral, de “les Sud-Argentins” ...⁷⁹

A versão publicada no jornal foi modificada nos manuscritos de preparação do livro, conforme descrevi anteriormente. É o que se observa na transcrição a seguir:

30-IX. ^{Rio-me, o} ~~Zanguei-me~~ com Ferdinand, barman e um dos irmãos co-proprietários do “Le Montaigne”. Está sempre de smoking e é em excesso sensato, um tanto tímido. Joga aos dados conosco, e perde, todas as vezes. ~~Zango-me, porque~~ Inocentemente, ele nos chama, a nós brasileiros e aos sul-americanos em geral, de: “les Sud-Argentins” ...⁸⁰

Paulo Rónai considerou esse novo estado do texto para a publicação de *Ave, Palavra*. O apagamento do “zanguei-me” por “rio-me” muda completamente a imagem do enunciador, que passa a se mostrar condescendente com o erro do *barman*. Este, por sua vez, deixa de ser “um pouco poeta” na notação original do diário para surgir “em excesso sensato”.

Há ainda que se considerar o datiloscrito “Do diário em Paris – (II)”, que tem algumas passagens do primeiro texto publicado, mas sob uma forma um pouco diferente⁸¹. Trata-se de um conjunto de dezoito entradas enumeradas como “Dia D” sequenciadas como D+1, D+2, D+3, etc.

Semelhantemente aos textos publicados, há uma variedade de temas nas notações: parte-se dos barulhos do cio de Xizinha, a gata de Guimarães Rosa, para, em seguida, fazer uma citação de La Fontaine que aborda a relação de um homem e sua gata; passa-se para uma pequena exposição sobre Ieoana, que retornará em outra entrada, e assim por diante.

Alguns exemplos: “D+2: O diário tem dois títulos: às vezes é ‘Nautikon’, às vezes ‘Sozinho a bordo’. Sozinho de verdade, não. Apenas cada um de nós traz sua parte chão e uma parte oceano. **Por esta, se vai até a Deus. Mas, com Deus, não coexistem os deuses?**” (grifo meu). Toda a parte grifada foi excluída para *Ave, Palavra*. Outro trecho

⁷⁹ Rosa, J. G. “Do diário em Paris”. *Letras e Artes*. 17 maio 1953.

⁸⁰ IEB. JGR-M-11,06A. Cx 46.

⁸¹ IEB. JGR-M-13,55. Datiloscrito preto de quatro páginas; JGR-M-11,34. Cx. 046. Fotocópia da versão datilografada.

exibe a postura indagadora do diarista: “Diminuíram – ou aumentaram? – as coisas de que ainda posso dizer meu, minha: meu Deus, meu mundo...”⁸².

As diferenças entre os textos mereceriam uma pesquisa mais detida, mas saliento os momentos em que o diarista se expõe reflexivo, indagador, questionador dos limites e funções da escrita de si. Mais especificamente, a construção de um *efeito diário* construído pelas entradas datadas, que difere do diário efetivo; este, retrabalhado para a publicação em livro, traz a criação de uma personagem com quem o escritor teria dialogado por mais de uma vez, o que amarra muitas das notações esparsas do diário real e sugere a necessidade fabuladora de Guimarães Rosa.

O diário não resultou apenas em “Do diário em Paris”. A experiência de escrita de *Nautikon* e a leitura de outros diários originaram uma crônica sobre literatura, ecoando ainda em trechos de ensaios inacabados e nos prefácios de *Tutaméia*. O arco temporal é grande (entre 1949 e 1967) e indica questões relativas à identidade de escritor que o moviam desde o lançamento de *Sagarana*.

5.3 Cronista do diário alheio

“A dificuldade foi tomar notas, fechá-las em grupos em um armário, esquecê-las, revivendo o essencial pela boca dos meus personagens”⁸³. Essa constatação está no diário de Jean Cocteau e participa de uma referência sobre as semelhanças entre suas obras e as de Sartre. O volume, presente na biblioteca de Guimarães Rosa, tem essa frase grifada por ele, provavelmente marcando uma cumplicidade com Cocteau (e, por consequência, com Sartre), pois o autor enumerava diversas notas, organizava em listas e criava pastas temáticas, revisitando continuamente os registros para a composição de uma narrativa.

A passagem é significativa devido ao jogo de espelhos entre as identidades envolvidas: Guimarães Rosa, diarista, escritor, leitor de diários, os quais comentam, por sua vez, os mecanismos de escrita de outros escritores. Na escrita do diário, o autor depara-se com faces diferentes de si mesmo, unificadas por um corpo que se engaja no projeto de autodocumentação; essas imagens produzidas formam um repertório que

⁸² Ibidem, p. 2.

⁸³ Cocteau, J. *Journal d'un inconnu*. Paris: Grasset, 1953, p. 88.

pode servir para reflexão sobre si mesmo ou até enquanto arcabouço para criação ficcional. O que dizer então quando o escritor tem o hábito de ler diários de outros, portanto, o repertório de imagens de si de outros escritores?

Uma das formas de se pensar a constituição autoral (e, logo, as formas de exibição da imagem de autor) se dá na relação que um escritor estabelece com o campo literário, o *ethos* e as posturas disponíveis (repertório de identidades autorais) a partir das quais construirá a sua própria identidade. O autor é, então, construído na leitura – leitura que ele fez das imagens de seus pares, leitura que nós fazemos deles.

Por isso é importante investigar de que forma os diários lidos por Guimarães Rosa passaram a participar de sua obra, afinal é possível que o escritor tenha transformado esse tipo de escrita em fonte de pesquisa.

É o que acontece de forma evidente no texto “Teatrinho”, publicado no suplemento *Letras e Artes* em abril de 1953 (portanto, antes dos textos “Do diário em Paris”), também incluído em *Ave, Palavra*. Na crônica, Guimarães Rosa compara as escritas cotidianas de Érico Veríssimo e Julien Green, mais especificamente, a passagem em que narram a ocasião em que se conheceram, em 4 de agosto de 1944.

A comparação parece estar comprometida com um projeto de pesquisa do escritor sobre a escrita íntima e cotidiana, como notou em alguns momentos:

O azul = cinza do verde (Mas, aqui, por hábito, forço a imagem, derivativo. Já houve complementação, intervenção intelectual, artificialidade).

Anotar e estudar este mecanismo.

Preciso de ler Amiel.⁸⁴

Correr para o caderno e anotar logo qualquer brotar de pensamento ou sensação – não será um mal? [...] Vou tentar estudar esses mecanismos.⁸⁵

Os diários de Green diferem da escrita de Veríssimo pela longevidade do projeto; ambos sintetizam elementos essenciais do cotidiano, sem o impulso de simplesmente taquigrafar acontecimentos e sensações.

O projeto de *A volta do gato preto*, de Veríssimo, é resultado de sua temporada nos Estados Unidos entre 1943 e 1945, continuando a proposta do livro *Gato preto em campo de neve*. Aproxima-se do diário de viagem, mesmo faltando-lhe a notação da cronologia, como se lê no prefácio: “aqui vão minhas impressões de dois sólidos anos

⁸⁴ Rosa, J. G. *PARIS*, p. 61.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 74.

passados na Califórnia”⁸⁶. Assim, em vez de divisões com datas, em *A volta do gato preto* as entradas são marcadas por títulos, que anunciam episódios e aproximam o texto de uma organização ficcional. O leitor, porém, percebe que está diante de uma escrita pessoal sobre o cotidiano (aparentemente organizada cronologicamente), semelhante também ao gênero das memórias.

Julien Green produziu um diário monumental, cobrindo o período de 1928 a 1995, num total de dezoito volumes. Na primeira entrada, de 17 de setembro de 1928, firmam-se os termos do pacto de escrita e leitura:

... Este diário, o qual me proponho a manter o mais regularmente possível, me ajudará, creio, a me ver mais claramente. É minha vida inteira que eu conto nestas páginas, com uma franqueza e exatidão absolutas... em quê se tornará este livro? Não sei nada, mas será uma satisfação para mim pensar que ele existe...⁸⁷

Os traços gerais da prática diarística estão aí enunciados: regularidade, exatidão, franqueza e espelhamento de si. Entretanto, a regularidade rapidamente se rompe, já que o próximo dia a ser inscrito é 21 de setembro de 1928, ano com apenas treze entradas. Aliás, na segunda notação pode-se entender o motivo do rompimento com a regularidade “... Página 164 de meu romance [*Leviatã*]. Parece-me que nesta página, eu atinjo o fundo de toda a tristeza que está em mim, mas não falemos e transformemos em histórias nossos pequenos tédios”⁸⁸. Sem inscrever os “pequenos tédios”, muito do que compõe o cotidiano de todos, o diarista se propõe a anotar apenas o que for fundamental, o que for reflexão sobre o cotidiano, não se restringindo à narração acerca de seu dia a dia.

Ambos os projetos previam a publicação e abordam todo tipo de assunto: literatura, amizades, leituras, diálogos, paisagens, artes plásticas etc. Diferem-se quanto ao tratamento dos assuntos, pois, ao contrário da descrição de Veríssimo direcionada à construção de episódios, o diário de Green é composto por reflexões breves e descontínuas.

No acervo da biblioteca de Guimarães Rosa há os quatro primeiros volumes do *Journal* de Green, mas não o de Veríssimo. Apenas o primeiro volume do *Journal*

⁸⁶ Veríssimo, E. *A volta do gato preto*. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. VII.

⁸⁷ Green, J. *Journal I (1928-1938)*. Paris: Plon, 1938, p. 3.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 3.

apresenta muitas marcas de leitura e, justamente na data do encontro de Green e Veríssimo, não há notações de Guimarães Rosa.

Os grifos de Guimarães Rosa no diário de Green ocorrem em passagens sobre diversos assuntos: leituras, relatos de encontros e de conversas com André Gide, descrições do livro que estava escrevendo, sua relação com o catolicismo, entre outros. O diário indica diversas semelhanças entre Guimarães Rosa e Green enquanto escritores e homens místicos. É o que acontece com a anotação de um ponto de exclamação “!” a lápis, na lateral do texto: “meu trabalho só é interessante com a condição de ser difícil. A procura da palavra certa tem sempre sua recompensa, a profundidade do livro se descobre enriquecida no fim”⁸⁹. Impossível não associar a passagem ao hábito de Guimarães Rosa de elaborar listas de palavras e expressões, na busca incessante da “palavra certa”.

A crônica “Teatrinho” começa de maneira inesperada dentre as narrativas rosianas ao enunciar uma suposta forma correta de se iniciar um texto: “Temos de começar pela bibliografia: *Journal* (1943-1945), de Julien Green; e *A Volta do Gato Preto*, de Érico Veríssimo”. A abertura professoral é semelhante a uma rubrica, a uma indicação cênica de uma enunciação diversa, repercutindo o título “Teatrinho”. Seria o diminutivo uma maneira de sugerir desprezo ou crítica à forma como nos relacionamos ou nos referimos aos outros? Não parece ser o caso. Seria mais uma maneira de sugerir que vai tratar não apenas de um teatro ou encenação social, mas de uma encenação da encenação, de uma brincadeira de teatro. O título ecoa na referência ao texto de Veríssimo, que seria uma encenação e, seu autor, um “bom contra-regra”.

Quem se inscreve cronologicamente no diário o faria por intermédio de uma autoencenação, na qual também as pessoas com quem convive seriam personagens que aparecem no tablado para compor, com a reprodução de suas falas e a descrição do narrador, cenas para sua releitura ou, no caso de um diário feito para ser publicado, para leitura de outros.

⁸⁹ Ibidem, p. 43, grifos com lápis vermelho e azul. A busca seria motivada também pela ideia de retenção da memória; segundo Green, “de fato, parece-me que deixar escapar um detalhe é deixar escapar um pouco mesmo da vida, pois nossa vida passada não tem outra realidade que a de nossa memória e é necessário retê-la toda até a morte [...] e a morte me aparece antes de tudo como uma perda absoluta e definitiva de nossa memória”. Esse trecho vem depois que Green fala da morte de uma funcionária e um dia depois de ver um quadro de Courbet e tentar descrevê-lo; a reflexão sobre a memória estaria se referindo ao modo como deixou escapar os detalhes do quadro e ao acontecimento da morte. Green, J. Idem, p. 26.

Guimarães Rosa faz um jogo entre duas concepções de diário ao apresentar os textos dos diaristas. As notas cotidianas seriam uma encenação (o diarista é um “contra-regra” e um criador de personagens), e, portanto, haveria, nas páginas dos diários, a simulação de identidades, instaurando uma contradição no que diz respeito à concepção de exposição transparente do sujeito. Este é um pacto de leitura comum em relação ao diário, pois o leitor é conduzido a pensar na exposição do diarista, que nos daria acesso a sua intimidade, mas esse acesso é igualmente uma encenação do texto íntimo.

Os diaristas são assim descritos na crônica: “Veríssimo é imparcial, jovial, sem rugosidades, entre distâncias”⁹⁰; “Green, que convive com a Bíblia e compulsa o dicionário hebraico, ignora a existência de Carrera-Andrade, mas sabe que o Demônio existe. Green é um místico irresoluto. Passeia por si mesmo, como em claustro circular, plataforma para o invisível”⁹¹. O nome do diarista é tomado como uma metonímia do que este fez no diário, ou seja, entre o nome do diarista e o texto não há distância e, por isso, o registro seria uma marca de sua personalidade.

A justificativa para a crônica sobre os diários é a comparação do relato que Green e Veríssimo fazem sobre o encontro entre eles proposto pelo poeta e então cônsul do Equador, Carrera-Andrade, para *sabatinar* Green sobre a ausência de “conflitos e inquietações sociais” em sua literatura. Tal emparelhamento não deixa de ter, em certa medida, um tom de verificação de como cada um contou o fato e se, na repetição da informação, uma verdade surgiria.

Veríssimo é, para Green, um grande escritor; Green é, segundo Veríssimo, um mestre. Porém, mais relevante que o caráter documental em relação ao encontro, é a relação que Guimarães Rosa estabelece com as duas escritas, procurando nelas a construção de personagens construídos nas páginas dos diários a partir de um evento importante quanto à exibição de identidades autorais.

Para Carrera-Andrade, Veríssimo era um homem “frio, metódico, insensível”, o que explicaria a afirmação radical de que ele não seria um “escritor latino”; Green, por sua vez, achou Veríssimo “muito inteligente”, “homem de grande modéstia apesar de seu sucesso”, “moço, com uma fisionomia agradável”. Enquanto o poeta peruano busca uma identidade explicável geograficamente a partir do senso-comum, Green teria percebido a

⁹⁰ Ibidem, p. 138.

⁹¹ Ibidem, p. 140.

complexidade de um sujeito que pode manter uma postura humilde ainda que seja autor de sucesso.

O motor da narrativa é o poeta Carrera-Andrade, que tenta emboscar Green para que este saia de sua “torre de marfim, alheio aos conflitos e inquietações sociais do momento”, mas é focalizado, de forma negativa pelos outros três escritores (Green, Veríssimo e Guimarães Rosa): para Green, o poeta era “uma espécie de bebê de bigodes [...] com voz em que já vibra a cólera”; para Veríssimo, era um homem monumental de quem discorda sobre tudo; para Guimarães Rosa, que assume o ponto de vista dos outros dois envolvidos, era um “rei no intolar, exorbitante”⁹². Os escritores registram o encontro e a presença das demandas de Carrera-Andrade coloca-se como um empecilho ao diálogo, ideia retomada por Guimarães Rosa no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”.

Em “O espelho perguntador – sobre crônicas e diários”, Abel Barros Baptista associa os dois gêneros pela semelhança que ambos mantêm com a datação do sujeito que se inscreve. Enquanto o diário tem uma afinidade direta com a cronologia, a crônica subordina-se à atualidade, ainda que, para esta, seja apenas um ponto de partida. Uma segunda semelhança é que ambos exploram a personalidade, já que a data se relaciona com a assinatura, acrescentando valor a ela, pois constituem a forma de os escritores “inscreverem o seu nome próprio numa operação que os liga ao seu tempo num modo que é aquele de quem já não lhe pertence sem no entanto o querer perder”⁹³.

A forma de apresentação do tema de “Teatrinho” (a comparação entre dois diários) impõe uma dificuldade ao leitor acostumado a ler nas crônicas um ponto de vista autoral relativo a um aspecto do cotidiano, geralmente recente. “Teatrinho” tematiza o diário, sobrepondo a temporalidade da leitura de Guimarães Rosa e as outras duas dos escritores envolvidos no encontro de 1944, e também a maneira encontrada pelos envolvidos para se relacionarem com a descrição do encontro.

Drummond abordou a datação do sujeito na crônica em um texto que ecoa na produção de uma narrativa de Guimarães Rosa. Trata-se da apresentação de *Fala, amendoeira* (1957), livro que reúne crônicas originalmente publicadas no *Correio da Manhã*. Drummond inicia assinalando a relação do cronista com a natureza: “esse ofício

⁹² Ibidem, p. 140.

⁹³ Baptista, A. B. Op. cit., p. 16.

de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós”⁹⁴. A atenção do poeta recai na amendoeira em frente de sua casa. Ao final da crônica, Drummond, pede que a amendoeira fale e eles dialogam. A árvore justifica a diversidade de coloração das folhas, pois está a “outonear”, tanto quanto Drummond, que seria um indivíduo em outono “manifesto e exclusivo”. Seu trabalho de cronista é o “que os autores chamam de outonada: são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva. Repara que o outono é mais estação da alma que da natureza”⁹⁵.

Em janeiro de 1961, Guimarães Rosa publica a crônica “Além da amendoeira”, no jornal *O Globo* (depois integrada a *Ave, Palavra*), que narra o passeio do escritor em companhia de seu gato pela vizinhança, buscando “o certo no incerto” e, ainda, “conferir as amendoeiras”. A marcação temporal da observação é desconstruída, já que, avisando no início que não se lembra de quando ocorreu o passeio, dedica o segundo parágrafo a enumerar as possibilidades: “seria em março”; “pode que em abril”; “se em maio”; “talvez em junho”; “também julho”; “seja em agosto”; “ou em setembro”. Para cada um dos meses, o escritor manifesta a sua propensão para a observação da paisagem, sugerindo que a dúvida quanto ao momento narrado é mais um pretexto para exibir descrições e concluir: “sei não, sempre é tempo de amendoeira”⁹⁶. A relativização do tempo parece chamar a atenção para a fragilização de sua prática como cronista: o cotidiano não é registrável se o escritor tem como ideia de literário escrever para o infinito.

No passeio, Guimarães Rosa encontra Drummond, cuidando de uma amendoeira, pequena, débil, plantada em substituição da outra que foi tema do livro de 1957. Ao final da crônica, informa que também tem uma amendoeira perto de sua janela e compara-a à do poeta: “a de Drummond, amendoeirinha de mama, ainda sem sussurros. A minha, a quem, então, às vezes peço: — Cala, amendoeira...”⁹⁷.

⁹⁴ Drummond, C. D. *Fala, amendoeira*. In: *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 333.

⁹⁵ Ibidem, p. 332. A comparação não é para diminuir o poeta, mas para que ele perceba sua condição e se outonear “com paciência e doçura”.

⁹⁶ Rosa, J. G. “Além da amendoeira”. In: *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 280-281. Originalmente publicada em *O Globo*, em 21 jan. 1961.

⁹⁷ Ibidem, p. 283.

A temática temporal da crônica drummondiana é retomada por Guimarães Rosa, compondo um painel literário, em parceria com Drummond, que tornaria significativa sua relação com o modo de observar o tempo e a paisagem. A questão do encontro entre escritores e a sintonia entre eles retoma, ainda que por oposição, a crônica “Teatrinho”. Em “Além da amendoeira”, Guimarães Rosa assinala a cumplicidade entre ele e Drummond: “bem, a nossa conversa não se copiando talvez precisamente esta, pode mesmo ser que falássemos de outras coisas; mas o substrato de silêncio, que insiste por detrás de todo palavreado”⁹⁸; e ainda: “Drummond concordaria comigo. Ou vice-versa pois. Era uma célebre noite. E, se esmorecíamos, era pelos inadiáveis deveres do introvertimento”⁹⁹. Introvertidos, dividem o silêncio, o modo de ver o tempo e o amor pelas amendoeiras.

No diário escrito em Paris, Guimarães Rosa pontua diversas vezes a presença dos castanheiros na paisagem francesa, o que evidencia a síntese de Drummond acerca da amendoeira, ou seja, ao rabiscar “sobre as coisas do tempo”, torna-se indispensável prestar atenção à natureza, ainda que seja “essa natureza que não presta atenção em nós”¹⁰⁰. Veja-se a importância da observação da paisagem em notação do diário:

Chovisca. Na Avenue Montaigne (saio da Rue Bayard) as flores dos castanheiros parecem pular (para cima) de seus verdes.
O rumor do andar de uma mulher já parece, atrás de mim, indicar seu grau de beleza. Outra que vem, de chapéu vermelho, parece brandir o cachorrinho que puxa. Elegante. (Tantas retas e estudo em seus movimentos.)
Agora, escuto o bater de asas de um automóvel.
Um bigode gris e uma bengala: o tempo pára e dou meu respeito a um transeunte, que me lembra, até, Eritácio Pessoa.
Recupero-me nos castanheiros: em sua ascensão de flores. É como se tomasse um café, um uísque!
As flores do castanheiro são piramidizinhas de rendas. Lembram-me o nhanduti.¹⁰¹

A descrição de suas ações e da paisagem que o cerca está marcada pela presença do castanheiro. A necessidade de observação do tempo natural e da beleza da paisagem é formulada em seguida por Guimarães Rosa como uma ordem a ser seguida: “m% Meu Deus, que nunca sejam para mim banais os castanheiros!”¹⁰². A frase não é apenas uma

⁹⁸ Ibidem, p. 282-283.

⁹⁹ Ibidem, p. 283.

¹⁰⁰ Drummond, C. D. Op. cit., p. 333.

¹⁰¹ Rosa, J. G. *PARIS*, p. 70.

¹⁰² Ibidem, p. 73.

alusão de uma ação a ser seguida, mas uma formulação a ser inserida em algum texto para sugerir uma poética, o que de fato ocorre: a frase é uma das passagens do primeiro texto “Do diário em Paris” (1953).

Em outro momento do diário, Guimarães Rosa descreve como a percepção da natureza podia ter uma intensidade atormentadora:

O canto dos pardais, repentinamente múltiplo, gaiato e concertado, faz-me sentir que a minha angústia básica é a ânsia da onisciência... (Por que cantam assim os pardais? Quais são os seus hábitos? Como vivem? Quem pode estudar os pardalitos? (E as observações sobre eles resultam de acasos, de tempos outros, de bribes reunidas, várias contribuições...) Assim tudo o mais. De modo que a coisa mais simples, álcere, a natureza e espontaneidade – provoca-me em vez de um gozo gratuito – um tormento de acaparador, de ambicioso, de insaciável...¹⁰³

O sentido de “– Cala, amendoeira...” parece mais evidente diante dessa confissão acerca do tormento diante do desejo de saber tudo.

5.3.1 O debate: torre de marfim *versus* literatura engajada

“Teatrinho” encena o debate entre quatro escritores transformados, por dois deles, em matéria para seus diários e, pelo escritor mineiro, em matéria de uma crônica. O cronista que declarava publicamente não gostar de discorrer sobre seus contemporâneos, encontra uma forma discreta de abordar um problema importante para a sua produção literária, a saber, o dualismo entre arte pura e arte engajada.

Green é convidado por Carrera-Andrade devido à curiosidade deste em relação a sua escolha em ser “alheio aos conflitos e inquietações sociais do momento”, por isso quer “submetê-lo a uma sabatina” ¹⁰⁴. Pelo comentário de Guimarães Rosa antes da avaliação de Veríssimo, percebe-se que ele concordou com a opinião de que Carrera-Andrade estava exigindo algo reprovável:

(Veríssimo é amigo de Thornton Wilder; leu o de Michel Gould, sabe que as paixões vivem de equívocos; opina:)
Penso que um escritor da importância de Green merece não apenas admiração, mas também respeito. É, sem a menor dúvida, um romancista sério. Não falará a nossa língua, o que não quer dizer que seja mudo. [...] Por outro lado parece-me que seus livros serão lembrados muitos anos depois que a obra de alguns

¹⁰³ Ibidem, p. 119.

¹⁰⁴ Rosa, J. G. “Teatrinho”. Op. cit., p. 140.

dos escritores modernos de propaganda tenha sido completamente esquecida.¹⁰⁵

Observe-se o uso dos parênteses por Guimarães Rosa para modular que se trata de um comentário, semelhante a trechos do diário de Paris e a notas do concurso Walmap. Para Veríssimo, foi importante pontuar que há obras feitas para a posteridade e outras que são consumidas rapidamente, retratando Green como o tipo de escritor que pode escolher falar uma língua diversa da de Carrera-Andrade, porque falar a mesma língua é sair de sua torre de marfim e fazer uma obra que dialogue diretamente com os problemas sociais.

A partir de seu elogio a Green, Guimarães Rosa avalia ao final da crônica: “E, pois, públicos aplausos: Não se diga que nosso patricio não se saiu excelentemente”, posicionando-se favoravelmente ao ponto de vista de Veríssimo. O caso, devidamente documentado pelas notas de Green e Veríssimo, seria exemplar do papel exercido por um escritor brasileiro em relação a nos representar em núcleos literários no exterior.

A imagem dos aplausos ressignificam o título: no teatro das posições literárias, Veríssimo mereceria aplausos, ainda que toda a situação seja, por si só, estranha e agressiva para Green. Tal conclusão não deixa de remeter ao próprio Guimarães Rosa, que viveu durante um grande período no exterior, conversou com escritores de outros países e foi chamado para representar a literatura brasileira no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova (1965).

Assim, a crônica encenaria a demanda de romances “sociológicos” ocorrida em outros contextos literários, sendo que a literatura brasileira, representada por Veríssimo, estava apta a respondê-la em termos não dualistas ao desaprovar um escritor que exigia apenas uma postura engajada e ao elogiar as qualidades de outro que postulava outras questões literárias.

Esse tipo de debate foi registrado por Guimarães Rosa em seu diário de Paris. Veja-se a notação do dia 9 de maio de 1950: “Tavares Bastos (discussão: Arte pura x engajamento político): — ‘Você é quem está de acordo comigo, e não eu de acordo com você’”. O trecho surge reformulado na versão “Do diário em Paris – (II)”:

Com T.B., venho em velha discussão, que não termina: arte isenta versus arte cativa, politizante. Hoje, porém, num ponto isolado qualquer, não divergimos.

¹⁰⁵ Érico Veríssimo citado por Guimarães Rosa. Ibidem, p. 141.

Mas T.B. faz questão de ressaltar: — Você é que esta de acordo comigo, e não eu de acordo com Você!¹⁰⁶

A notação do diário ganha mais detalhamento: é uma “velha discussão”, o outro, Tavares Bastos (agora identificado apenas por uma sigla) é irredutível e não aceita a posição de Guimarães Rosa. O trecho não foi publicado e, mais uma vez, Guimarães Rosa guardou para si o incômodo gerado pelo debate, sobre o qual não se pronunciava em entrevistas, recusando-se a fazer avaliações ou comparações.

A contenda entre escritores acerca dos modos de compreender o fazer literário vai ser melhor elaborada em “Sobre a escova e a dúvida”, em 1967, o quarto prefácio de *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Na primeira seção do prefácio¹⁰⁷, encena-se o diálogo entre dois escritores em estado de “sosiedade”: o narrador corresponderia a Guimarães Rosa, e a personagem Roasao (também chamado de Rão e Radamante) receberia dinheiro do governo e era alguém que (conforme o hábito de anotação do autor) “*de tudo se apossava, olhos recebedores, que não que em flama conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos*”¹⁰⁸. O fato de serem sócias um do outro é o que torna o texto uma peça fundamental para a análise da autorrepresentação rosiana.

Recém-chegado a Paris, Roasao é ciceroneado pelo narrador, com o qual conversa sobre literatura e, mais especificamente, sobre a relação de ambos com a representação. Segundo o narrador, Roasao

*desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito [...]. Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda.*¹⁰⁹

O leitor de Guimarães Rosa sabe que ele não “desprezava estilos” e não buscava a destruição da tradição literária. Nessa situação de desdobramento autoral

¹⁰⁶ IEB. JGR-M-13,55. Caixa 048.

¹⁰⁷ Das sete partes do prefácio, seis tiveram alguma versão publicada no periódico *Pulso*, assim como os outros textos reunidos no livro. Apenas a primeira parte foi escrita unicamente para o prefácio, ou seja, é o único texto dos quatro prefácios do livro que se sabe ter sido produzido com a identidade paratextual. Os outros tiveram sua primeira identidade textual deslocada: no periódico foram lidos como crônicas ou contos, no livro, são contos no primeiro índice e prefácios no segundo.

¹⁰⁸ Rosa, J. G. “Sobre a escova e a dúvida”. In: *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 146. Guimarães Rosa usa nos prefácios o tipo em itálico para marcar a voz autoral e, em citações, o tipo regular, e, por isso, manterei nas citações dos prefácios essa distinção gráfica, significativa para a autorrepresentação autoral.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 147.

(“sosiidade”) é possível entrever a visão negativa em relação a Roasao. Em diversos momentos, Roasao, por sua vez, critica a literatura de seu interlocutor, Guimarães Rosa: “você é o da forma, desartifícios... – *debitou-me*”, “você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos”¹¹⁰.

A disputa baseia-se na diferença entre uma obra fundada no culto à forma e uma literatura engajada em prol de mudanças sociais. Acredito que tal debate entre duas formas de entender a produção literária é a ficcionalização dos pólos de recepção da obra do próprio Guimarães Rosa, lido por aqueles que davam extrema importância para a sua relação com a linguagem e aqueles que viam na representação do sertão uma expressão singular do nacionalismo. Esses foram aspectos usados para criticar e para defender o escritor, que era muito formalista para uns e muito ligado à representação sertaneja para outros.

A polarização é feita por Roasao e desqualificada pelo narrador, que o acusa de falar muito e mal: “*Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuitos, confundindo sorvete com nirvana*”¹¹¹. Reprova-se o discurso engajado pelo fato de o autor estar preso (“*prisioneiro de intuitos*”) à ideia de literatura como expressão de um conteúdo posto para denunciar uma situação social (a “*redenção do povo*”, segundo Roasao).

Uma das maneiras de descrever Roasao diz respeito às suas leituras: “*Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts*”¹¹². Os autores, inventados, seriam “vorazes substâncias”; mas, ao observar a passagem no manuscrito, vê-se uma alteração significativa:

êle havia de realizar-se! No momento, em fase
de preparo e adestramento, ^{procurava para ler} lia em tradução <ileg->
^{Joyce}
Lukács, Kafka e Faulkner. Desprezava <ileg-> 113

A crítica ao tipo de leitura empregada pelo sócia é mais direta no manuscrito. O outro lia para “preparo e adestramento” e “em tradução”, ou seja, fazia uma leitura

¹¹⁰ Ibidem, p. 147.

¹¹¹ Ibidem, p. 147.

¹¹² Ibidem, p. 147.

¹¹³ IEB. JGR- MO Cx 10,2 – 4/14-14 doc. 2.

instrumentalizada. A exclusão dos nomes dos autores que ajudam na caracterização de Roasao acentua um aspecto significativo da autorrepresentação rosiana: ao inventar nomes de autores, Guimarães Rosa mais uma vez omite seus parâmetros críticos, como mostrou com o abandono dos ensaios, rasurando os autores que poderiam sugerir de que tipo de visão sobre o literário ele se distanciava.

A disputa é amenizada quando o narrador afirma que ele mesmo e Roasao eram personagens um do outro:

*Tinha-se de um tanto simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele? — Não bebo mais, convém-me estar lúcido... — um de nós disse. — Eu também — pois. [...] Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. **Ele era — um meu personagem:** conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. [...] — Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... — ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de belescrita alguma coisa, necessária, enquanto. **Eu era personagem dele!** Vai, finiu, mezza você, singelo como um fundo de copo ou coração: — Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reêrro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona.¹¹⁴ (grifos meus)*

O narrador esforça-se para compreender a angústia de Roasao, analisando o “*fio dos gestos*”. O processo de compreensão do outro resulta em simpatia e, quando a observação atenta é feita por um escritor, o sujeito observado passa se tornar uma personagem de sua obra: “*Ele era — um meu personagem*” e “*Eu era personagem dele!*”. Roasao agora o compreende e percebe que o narrador não é somente alguém que constrange os leitores com seus livros falsos (“você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos”), mas que também tem uma angústia de criação: “Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...”.

Paradoxalmente, na última parte do prefácio, Guimarães Rosa retornará ao tema do encontro entre escritores, mas o outro com quem dialoga é um sertanejo que lê com reprovação a postura rosiana de documentação do real (alguém que não percebe o “espirrar e mexer da realidade”, querendo documentá-la), como mostrarei adiante.

Volto à primeira parte do prefácio. Aparentemente opostos, os autores vão se aproximando pela percepção de uma angústia autoral comum. A conclusão dos autores, “fazer um certo livro” juntos decorreria do fato de que “*tudo nem estava concluído*”. Ou seja, se a percepção que o autor tem dele mesmo e de outros autores (inclusive dos que

¹¹⁴ Ibidem, p. 147.

vivem em sua própria imaginação) é mutável, é preciso, então, estar aberto a novas experimentações estéticas que, para serem feitas, deve-se romper com a ideia de uma obra acabada (“*erro, recomeço, reêrro*”) em um tempo de produção concluído: os textos se comunicam e, portanto, a concepção de autor de uma obra comunicar-se com posturas autorais apresentadas em outros momentos.

Em passagem da entrevista concedida a Günter Lorenz, Guimarães Rosa discorre sobre o que é escrever para o infinito e, para isso, assume uma postura difícil de ser compreendida pelo leitor. Segundo ele, autores como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert são sertanejos, porque são homens que viviam “a língua e pensava no infinito”, postura que uniria todos os escritores. O entrevistador percebe o perigo da formulação e abre espaço para que o escritor se explique melhor e não gere “dúvidas”, mas ele se nega à facilitação, dizendo-se resignado em relação às leituras equivocados:

Günter Lorenz: Temo, Guimarães Rosa, que **os leitores interpretarão mal** estes últimos conceitos seus. **Vão acusá-lo de nacionalismo e talvez até de patriotismo local, por algo que sem dúvida alguma você desejaria que fosse interpretado de maneira completamente distinta.** Para possibilitar uma compreensão totalmente clara, deveríamos formular tudo isto com maior exatidão. **Devemos eliminar toda espécie de dúvidas.** Seria triste se suas impressionantes idéias fossem levadas *ad absurdum* por interpretações banais, e se entendessem justamente o contrário do que você postulou. Sim, sem dúvida alguma a afirmação que você acaba de fazer é um postulado.

Guimarães Rosa: Bem, **todo escritor deve se resignar a ser interpretado de forma equivocada e malévola.** Pude comprová-lo muitas e muitas vezes, tantas que isso já não consegue mais me afetar. Quem interpreta como um nacionalismo mesquinho o fato de eu partilhar a maneira de pensar e de viver do sertão é um tolo; prova apenas que não entende meus livros e que nem mesmo é capaz de compreender corretamente o que nós dois, com grande cuidado, tratamos de destacar aqui! Se apesar de tudo continuarem me interpretando ao contrário, lamento muito, mas nada mais posso fazer. [...] Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento.¹¹⁵ (grifos meus)

Tutaméia foi publicado dois anos depois da entrevista. A proposta ficcional da primeira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” mostra o escritor ocupando o lugar de autor e intérprete: autor que se constrange com a visão limitada de outro escritor sobre sua literatura; leitor das intenções e motivações de seu sócia. E é justamente o tema da dúvida, vista como um perigo por Lorenz, que percorre todas as

¹¹⁵ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: Coutinho, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 85-86.

partes do prefácio: o autor duvida de sua postura literária, de sua apreensão do real, do tempo, do papel do acaso e das influências entre obra e autor.

Como diversos outros textos de *Tutaméia*, “Sobre a escova a e dúvida” apresenta epígrafes em todas as suas sete partes. Tendo em vista a “sosiedade” entre narrador/autor (já que é um prefácio) e a personagem Roasao, ou seja, a ficcionalização do escritor e de seu duplo, a releitura das epígrafes (a princípio enigmáticas) da primeira seção converge para o discurso sobre a relativização do que se depreende enquanto postura autoral:

Atenção: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio. (Ia. tabuleta)

Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo. (Das efemérides orais)

“Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento”. (Sextus Empiricus)

Sugere-se que, além de tomar cuidado com a tentativa de analisar muito detidamente uma situação perigosa, o leitor deve lembrar-se de que ninguém está a salvo por seu nome ou condição. Trata-se de um aviso quanto à circulação do nome do autor? Quaisquer assinaturas envolvidas no debate entre o narrador e Roasao poderiam ser ridicularizadas se elas se exibissem como uma verdade única da criação literária, por isso seria mais produtivo considerar o processo de ficcionalização de uma subjetividade autoral, observando, segundo sugestão da epígrafe, a diferença entre os sujeitos para a interrupção do julgamento acerca deles. Cada uma das características da produção (relação com a sociedade ou arte pura) está presente na literatura de quem entende no outro um personagem de si.

Ao relacionar os conselhos de leitura das epígrafes ao conteúdo narrativo, pode-se supor que seria muito perigoso exercer o olhar de pesquisa intensa a si mesmo e que o nome João Guimarães Rosa não seria uma garantia para assegurar-se no debate. Por fim, a demanda por se suspender o juízo que o narrador faz de Roasao ocorreria porque a diferença entre eles pode ser o motor para pensar formas diversas de conceber a literatura, não tanto por oposições, mas por duplicidades e complementaridades.

A exibição do ficcional no discurso paratextual instrui o leitor a considerar o procedimento do disfarce autoral, resultado da simulação com a construção de uma máscara. O mascaramento na constituição do ficcional, segundo Wolfgang Iser, deixa ver

apenas alguns aspectos da pessoa, ou seja, o leitor percebe, a cada momento, uma nova característica: “a pessoa guia por certo seu mascaramento, mas sofre com isso divisão constante de si mesma; tal divisão se dinamiza, na medida em que a pessoa suspende as operações da máscara mas apenas para se ‘estranhar’ outra vez, noutra máscara”¹¹⁶. Essa capacidade da máscara permite concluir que o debate entre o narrador e Roasao encena o momento de retirada ou troca de máscaras: não se trata nem do Guimarães Rosa, identidade socialmente conhecida, nem da ficção do autor, mas de um momento de interação entre autor real e ficcional que compõe sua autoimagem autoral¹¹⁷, exibindo também o procedimento de disfarce.

A imagem fraturada do escritor opera um abalo autoral, na medida em que, nas epígrafes e no diálogo entre personagem e narrador, o leitor fica diante de um prefácio que não esclarece a obra, mas que a problematiza ao desestabilizar a assinatura *João Guimarães Rosa*.

O prefácio, enquanto gesto de “autocontemplação”¹¹⁸, desenha a imagem do autor, instaurando no texto um momento em que comenta seu processo de criação ou recomenda um modo de interpretar o texto, sendo geralmente feito após a elaboração ficcional a fim de explicá-la. Nesse sentido, ao ler a obra segundo o que foi explicitado em um prefácio, ou seja, ao perceber a imagem do autor feita por ele mesmo a partir da criação de um livro, compreende-se que “é a obra que engendra o autor, da qual o prefácio constitui o ato de nascimento”¹¹⁹.

*

Guimarães Rosa retornou ao tema do debate sobre posturas literárias que estava figurado na anotação, no diário de Paris, relativa ao diálogo com Tavares Bastos, em crônicas e no prefácio de *Tutaméia*.

¹¹⁶ Iser, W. *O fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 91.

¹¹⁷ Gama, M. Op. cit, p. 124.

¹¹⁸ Julien, D. La préface comme auto-contemplation. *Poétique*. Paris, n. 84, 1990, p. 503.

¹¹⁹ Ibidem, p. 504.

Retomo a presença desse tipo de debate na escrita rosiana, organizando-o temporalmente: o escritor arquivou a crítica literária a seu respeito e lia apreciações que, muitas vezes, elogiavam e rejeitavam o mesmo procedimento ficcional; no trabalho diplomático, encontrava-se com muitos intelectuais e escritores, e, no período entre 1949 e 1951, escreveu o diário de Paris, no qual consta o diálogo sobre posturas político-literárias; entre o primeiro e o segundo livro, o escritor passou a publicar em periódicos esparsamente, sendo que o primeiro texto “Do diário em Paris”, datado de janeiro de 1953, foi divulgado um mês depois de “Teatrinho”; um ano depois, mais um texto intitulado “Do diário em Paris”, mas, entre as duas publicações, Guimarães Rosa decidiu por abandonar a ficcionalização do debate com Tavares Bastos; “Além da amendoeira” surge em 1961, recuperando o diário de *Paris* e dialogando com a crônica drummondiana acerca da postura autoral frente à observação do tempo e da paisagem; por fim, na primeira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de 1967, Guimarães Rosa resgatou o debate entre escritores, mas desta vez ficcionalizou o diálogo entre ele e seu duplo.

Há uma semelhança de situações nos textos: o encontro entre escritores; o debate sobre posturas e práticas literárias; o modo de construção do outro como personagem pelo olhar de um escritor, que também se vê construído por seu par; o registro da subjetividade em relação ao momento em que esta se constitui. Além disso, diário, crônica e prefácio são textos que propõem um pacto de leitura segundo o qual a enunciação estaria próxima do discurso autobiográfico. São textos equivalentes a gestos de “autocontemplação”, os quais, por sua vez, exibem-se a partir de uma relação com a temporalidade do sujeito.

Autorrepresentação em narrativas: diálogo e citação

Mas, só lá pelas 9 horas da noite é que paro e venho para casa. E então é que consigo, com certo esforço, lembrar-me de que me chamo João e moro no Rio de Janeiro...¹

J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só um rascunho.²

as cartas mais importantes a gente não escreve, ou tarda [...]. É quase como começar um livro. Escrever, de verdade, a Você é impossível. Então, movo-me, e vou pondo e falando, fazendo de conta, fazendo de mim.³

às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo.⁴

De que forma essas reflexões sobre si – feitas para diferentes modalidades de leitura: privada (diário); íntima (carta a um familiar ou a um amigo) e pública (entrevista) – participam da constituição do autor enquanto referência no interior da obra? Nelas, está em jogo lembrar-se de uma identidade, percebê-la como um rascunho de um sujeito em devir, fazer de conta de si mesmo ou conceber-se uma ficção que circula entre os leitores.

Há autorrepresentações de Guimarães Rosa desde *Sagarana* até *Estas Estórias*, mas as narrativas não asseguram a presença autoral ao leitor, deslocando-o continuamente entre a sugestão do autobiográfico e a afirmação do ficcional. Seus leitores podem reconhecer o autor porque compartilham um repertório de imagens e posturas autorais e dispõem de informações biográficas e estéticas acerca do escritor.

¹ Carta ao pai, de 14 de março de 1946. In: Rosa, V. G. *Relembamentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Op. cit., p. 161.

² Rosa, J. G. *PARIS*. IEB. JGR-EO-01,03. Caixa 061, p. 48.

³ Carta a Antonio F. Azeredo da Silveira, de 25 de janeiro de 1962. In: Rosa, V. G. Op. cit., p. 323.

⁴ Lorenz, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. Op. cit., p. 75-76.

Antes de serem incluídos em livros (a partir de 1962), alguns dos textos divulgados em periódicos estavam permeados do discurso autobiográfico, como a entrevista poética, a reportagem-ensaio e a crônica, o que direciona a percepção da autorrepresentação de Guimarães Rosa dos livros *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas*. Esses textos, divulgados entre 1947 e 1967, acompanham a leitura das obras publicadas que, por sua vez, recorrem a estratégias ficcionais que confirmam ou criam outras imagens autorais.

Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico” o tipo de relação do leitor com um texto identificado pelo autor como um testemunho de vida. Porém, ainda que o pacto não esteja estabelecido de forma evidente, “o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir de semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la”⁵.

Se o leitor suspeita de traços autobiográficos é porque tem acesso a uma série de produções textuais que indicam essa presença: entrevistas; notas biográficas feitas para difusão dos livros; imagens nos próprios livros e na mídia; depoimentos de terceiros sobre sua escrita; apontamentos da crítica especializada; correspondências que se tornaram públicas, entre outras. Tal rede textual forma o que Lejeune chama de “espaço autobiográfico”⁶.

Nos livros rosianos, não se estabelece um “pacto autobiográfico”, mas o leitor supõe a presença autoral. Enquanto modo de leitura, ele reconhece a semelhança entre aquele que assina o livro e o narrador ou, ainda, identifica características de seu autor em outros personagens. A identificação não se dá apenas pelo nome, sobrenome, data e lugar de nascimento, mas por equivalências de características entre o escritor e a profissão, o meio social, o modo de vida, os gostos e crenças de personagens e narradores. Trata-se então de uma relação dinâmica, na medida em que resulta de uma construção que não está no plano do verificável, mas do simbólico afetivo.

⁵ Lejeune, P. Op. cit., p. 25.

⁶ Ibidem, p. 43. Excluída a possibilidade de uso do termo *autobiografia*, pode-se perguntar o motivo de não se usar nesta tese o termo *autoficção*. O termo foi cunhado por Serge Doubrovsky (1977) para designar a ficcionalização de fatos e acontecimentos reais. Está em jogo nessa definição a posição assumida pelo leitor: os dados serão lidos como romance e não autobiografia. Como afirmei, nas narrativas rosianas não se efetua um pacto autobiográfico, nem autoficcional, pois não há o autor se apresentando de forma evidente. Há sim uma rede de informações e posturas autorais que se associam a elementos narrativos. A ideia de pacto fantasmático ou espaço autobiográfico de Lejeune adéquam-se melhor a esta pesquisa.

6.1 O forasteiro e o contador de estórias

Uma estratégia textual que sugere a autorrepresentação autoral no interior dos textos diz respeito à escolha do tipo de atividade desenvolvida pelo narrador ou personagens. É o caso de narrativas sobre escritores, que insinuam a possibilidade de identificação do personagem ou do narrador com o autor, por mais que não se conte com outra informação que confirme a semelhança entre eles e o nome na capa.

O leitor pode identificar o autor em figuras internas da narrativa quando há um escritor-personagem, um escritor-narrador ou um personagem que desenvolve alguma atividade semelhante à do escritor, tais como o contador de estórias ou o jornalista⁷. Além do uso da figura do escritor-narrador, na literatura rosiana observa-se continuamente a presença do contador de estórias. A eles se soma a figura do forasteiro, homem urbano ou que saiu há muito tempo da região sertaneja, que está de passagem no sertão tentando compreendê-lo ou coletando causos. Não é incomum que esses personagens ou narradores, por meio da elaboração particular dos elementos da oralidade (o contador ou alguém que está anotando algo que está sendo escutado), produzam uma ficção preocupada com um receptor e com o modo de narração, construindo uma cena metaficcional que também constrói a imagem autoral na narrativa. O leitor pode reconhecer algumas das semelhanças entre o autor e os narradores ou personagens também pelo acesso a informações disponíveis no campo literário e por outras narrativas do escritor.

Ainda que a maior parte da crítica rosiana volte seu olhar para as obras-primas de Guimarães Rosa, parte de seus textos circulou em periódicos, apresentando um pacto de leitura diferenciado e exercitando construções de imagens autorais que não necessariamente foram incorporadas nos livros. Antes de destacar esse aspecto, traçarei um breve painel de recursos relativos à autorrepresentação que circula até hoje, dada a valorização de obras como *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*.

Entre os contos de *Sagarana*, o escritor-narrador está presente em “São Marcos”, questionando o poder expressivo da linguagem nas diversas narrativas entrecruzadas e de um discurso sobre a palavra em estado de poesia: “à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor

⁷ Essa tipologia foi descrita por Philippe Gasparini em pesquisa sobre romances autobiográficos e autoficção. Gasparini, P. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

fôra se jamais usado”⁸. Além da figuração de um poeta que anda e observa atentamente a natureza, verifica-se uma postura autoral semelhante à de Guimarães Rosa pela preocupação com a potencial expressividade da palavra que se revela, por exemplo, no uso de arcaísmos e neologismos.

Há também os diálogos entre o narrador e a personagem Manuel Fulô, em “Corpo fechado”. Este último pode ser caracterizado como um contador de causos, enquanto o narrador, “gente da cidade” que usa gravata e é chamado de “seu doutor”, relata sua experiência em uma cidade pequena, tomando “de tudo a devida nota”⁹. É quase direta a identificação dessa figura com Guimarães Rosa, que, durante algum tempo, foi médico em Itaguara¹⁰, pequena cidade do interior mineiro, quando já tinha o hábito de registrar narrativas, palavras e expressões. Portanto, são duas faces de autorrepresentação autoral: a do doutor ávido por causos, que registra tudo e questiona, duvida, tenta organizar e supor continuções para as estórias de Manuel Fulô; e a deste último que, pela capacidade de contar e criar narrativas, torna-se um duplo do escritor, ou mesmo um modelo, visto que o narrador *doutor* observa em seu modo de contar estórias.

O recurso ao contador de estórias, ao diálogo ou à presença de alguém preocupado em anotar o que está vendo e ouvindo é utilizado em toda a sua obra. Por isso, pontuarei apenas mais algumas narrativas de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* antes de investigar mais detidamente alguns textos pouco abordados pela crítica que trazem outros aspectos relativos à autoimagem autoral.

Em *Corpo de Baile*, são diversos os procedimentos no interior das narrativas responsáveis pela irrupção da figura autoral. A esses recursos soma-se o caráter de parábase de “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”. A partir da terceira edição, os textos perderam a informação de que se tratavam de parábases, e passou-se a afirmar, em um segundo índice, a ambiguidade quanto ao gênero (novelas

⁸ Rosa, J. G. “São Marcos”. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 35.

⁹ Rosa, J. G. “Corpo fechado”. *Idem*, p. 258.

¹⁰ Não se pode esquecer o conto “Sarapalha”, que se concentra na narração sobre Primo Argemiro e Primo Ribeiro, doentes de malária. O conto explora as sensações dos doentes, faz uso de léxico da medicina em algumas passagens e, logo, sugere ao leitor que se trata do resultado da estetização da experiência do autor como médico. A experiência como médico pode ser vista também em outras narrativas, por exemplo, no conto “Duelo”, de *Sagarana*, e “Bicho mau”, de *Estas Estórias*. Sobre o processo de criação de “Bicho mau”, ver estudo de Maria Neuma Cavalcanti: *Bicho Mau: a gênese de um conto de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

que são também poemas), o que sugere ainda uma imagem autoral referente ao produtor de enigmas.

As duas narrativas do primeiro volume do conjunto, *Manuelzão e Miguilim*, problematizam a relação entre discurso autobiográfico e ficcional. Em “Uma história de amor”, narra-se a festa promovida por Manuelzão para benzer uma capela e, ao mesmo tempo, fundar o lugar onde ela estava localizada, a Samarra. A personagem Manuelzão foi construída a partir da observação do vaqueiro Manoel Nardy, que Guimarães Rosa conheceu durante o transporte de uma boiada pelo sertão mineiro, encontro registrado no diário *A Boiada*, e divulgado em reportagem de junho de 1952 pela revista *O Cruzeiro*¹¹.

Em “Uma história de amor”, os contadores de histórias (por exemplo, o velho Camilo e Joana Xaviel) encenam o modo de produção de narrativas e, sobretudo, de sua recepção, pois, como apontou Sandra Vasconcelos, a relação de Manuelzão “com sua própria história e com a tradição das narrativas orais propicia a reconstrução da experiência no sentido benjaminiano”¹².

Por diversas vezes, o narrador comenta a capacidade de criação dos contadores e a estranheza de algumas histórias que, ainda assim (e mesmo por isso), guiariam o receptor para uma autocompreensão e também para a compreensão do poético que o cerca:

Pois, **minhamente**: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando **a gente** ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando **a gente** mesmo viajava, serra-abaixo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo

¹¹ A partir da divulgação dessa viagem, ficaram famosos alguns dos vaqueiros responsáveis pelo transporte da boiada, como é o caso de Manoel Nardy, o Manuelzão, e Zito (personagem de “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*). Manuelzão, em inúmeras entrevistas, sobretudo após a morte de Guimarães Rosa, divulgou que os contadores de histórias, o velho Camilo e Joana Xaviel, realmente existiram e conviveram com ele. Manuelzão e Zito contavam como o escritor perguntava incessantemente tudo sobre o sertão e anotava na caderneta que trazia presa ao pescoço. O hábito de anotação durante a viagem foi descrito em análises de muitos críticos. Veja-se, por exemplo, o início do livro de Sandra Vasconcelos: “acompanhando a boiada de Manoel Nardy pelo interior de Minas Gerais em maio de 1952, o médico e diplomata João Guimarães Rosa mergulhou no universo das histórias que ouvia desde menino. Dez dias montado em lombo de cavalo, caderneta presa ao pescoço, Rosa ia anotando com sua letra miúda observações sobre a fauna, flora, costumes e falas assim como as histórias, cantos e danças daqueles homens do sertão”. Vasconcelos, S. G. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 9.

¹² Ibidem, p. 106. A coletividade e a memória são essenciais para a composição desse narrador tradicional: “O momento das histórias coincide e entra em sincronia com o tecido das reminiscências de Manuelzão, estabelecendo o jogo de espelhamento da história passada do personagem – sua condição social, seu destino de vaqueiro, a construção da fazenda, as relações familiares, o riacho seco, o amor e a morte – e o conteúdo das histórias coletivas”. Ibidem, p. 105-106.

trabalho empatoso, **a gente** era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego. A vida não larga, mas a vida não farta¹³. (grifos meus)

Pode-se ler o trecho como um dos momentos de discurso indireto livre, que põe em dúvida se o enunciador é Manuelzão ou o narrador. Mas se trata, igualmente, de um momento de autorrepresentação autoral, através do qual o leitor perceberia o próprio Guimarães Rosa, que se entusiasmou com os contadores ao levar a boiada com Manuelzão e experimentar a vivência do sertão sob a perspectiva do vaqueiro. Nesse sentido, ele teria percebido que, para ficcionalizar o que estava vivenciando (“a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso”), seria preciso incorporar o modo de (des)organizar os relatos. A vida observada era memorável (“vida não larga”), porém não resultava na beleza articulada pelos contadores (“mas a vida não farta”). Os personagens com atividades semelhantes (contadores de estórias) e os comentários acerca dessas narrativas resultam na autorrepresentação de um escritor-aprendiz.

O prazer da narração e da escuta de narrativas, presente em todos os seus livros, é um dos aspectos abordados em “Campo Geral”. A autorrepresentação autoral mais comentada pela crítica se revelaria no instante em que Miguilim descobre-se míope, visto que Guimarães Rosa também teve o diagnóstico de sua miopia feito por um médico que fazia uma visita casual à sua família¹⁴.

A descoberta da miopia tem consequências para a vida de Miguilim e dá ao episódio um caráter simbólico, porque é a partir dali que se iniciará outra fase da infância: é quando o menino passará a ver o mundo de forma diversa, mais adequada à visão dos outros, mas valorizadora dos detalhes e do excesso de imagens novas.

As entrevistas do escritor, os depoimentos de familiares ou de pessoas que conviveram com ele e serviram de base para a construção de personagens (Manuelzão, Zito, Mariano e outros sertanejos) podem ser retomados na leitura, o que resultaria na

¹³ Rosa, J. G. “Campo Geral”. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p.124.

¹⁴ O fato é narrado por seu tio Vicente Guimarães em *Joãozito – Infância de Guimarães Rosa*. Nesse livro, o autor narra diversos causos vividos por Guimarães Rosa, “desvendando” a raiz documental de suas narrativas. Segundo ele, “míope era. Nem ele, ninguém disso sabia. Foi o dr. José Lourenço, dr. Juca, do Curvelo, quem, em visita de amizade, descobriu casual a deficiência. / A alegria do menino usando óculos do doutor, colega em miopia, aproveitou o escritor para descrevê-la em cena apresentada no conto “Campo Geral”. Quase toda verdadeira, existida mesmo, exceção feita de alguns nomes. Miguilim é o principal”. Guimarães, V. Op. cit., p. 29.

identificação de elementos biográficos que foram transportados para seu universo ficcional. Não obstante, é em aspectos mais sutis da narrativa que esse movimento de transposição mostra-se mais rico.

Na entrevista a Günter Lorenz, o escritor insiste na afirmação da naturalidade do ato de contar histórias do sertanejo, que seria um hábito cultivado desde a infância. Miguilim também impressiona pela capacidade de contar histórias:

Miguilim de repente começou a **contar histórias tiradas da cabeça dele mesmo**: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas histórias pegavam.¹⁵

Miguilim contava, **sem carecer de esforço, histórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido**, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o **entendimento maior**. Se lembrava de seu Aristeu. Fazer histórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando!¹⁶ (grifos meus)

Na figura do menino criador de histórias, quieto, com adultos atrapalhando, como Guimarães Rosa descreveu a si mesmo, cria-se a ponte para que o leitor veja ali um desdobramento autoral. Não se trata apenas do hábito e talento em contar histórias semelhantes ao escritor que proporciona a leitura de traços biográficos na narrativa. É a relação que a criança estabelece com o espaço de vivência da infância que é a força motriz da história.

Por ser a narrativa de dois momentos entre viagens, há a ansiedade da saída e o retorno. No início do conto, há uma descoberta que o faz feliz: na primeira viagem para fora do Mutúm, ouviu de um homem o comentário de que achava bonito o lugar onde Miguilim vivia:

De uma, nunca pôde se esquecer: alguém que já estivera no Mutúm, tinha dito: – “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. [...]

Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado – *que o Mutúm era lugar bonito...* A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cor, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas. [...] Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum.¹⁷

¹⁵ Rosa, J. G. “Campo Geral”. Op. cit., p. 65.

¹⁶ Ibidem, p. 73.

¹⁷ Ibidem, p. 5-6.

A saudade durante a viagem, a forma de falar sobre o Mutúm e a possibilidade de alterar o estado de espírito da mãe fazem com que Miguilim veja nesse fragmento de frase a certeza da felicidade. Ao final da narrativa, quando se despede de todos para ir embora com o doutor que percebera sua miopia, o menino pede seus óculos emprestados para ver novamente, pela primeira e última vez, atentamente, todos e também a paisagem do Mutúm:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos [...]. Olhou o redondo das pedrinhas, debaixo do jenipapeiro.
Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho.¹⁸

O Mutúm, mais que um pano de fundo para a narrativa, é o fio condutor da alegria possível para a mãe, do lugar das descobertas e dos medos infantis, é o espaço que agora Miguilim carregaria na memória. É essa paixão pela observação da paisagem de infância (Cordisburgo, seu “torrão inesquecível – a maravilha das maravilhas”) que sugere o escritor na personagem¹⁹.

Em uma passagem de seus manuscritos, Guimarães Rosa projeta escrever um artigo que articularia essa imagem da descoberta da miopia e a observação de uma paisagem que transforma o observador:

Artigo – Descoberta da luz:
Duas vezes descobri a luz: quando o Dr. João Lourenço me deu seu
óculos a experimentar.
E quando conheci a Itália.²⁰

É provável que o projeto assumisse o aspecto autobiográfico, resultando em um texto ensaístico sobre a descoberta da visão, tema ficcionalizado na novela de *Corpo de Baile* que precisou do apoio do testemunho do escritor em entrevista para que o leitor pudesse reconhecê-lo.

¹⁸ Ibidem, p. 103.

¹⁹ Em diversas narrativas, aparecem comentários que relacionam o relato com algo que teria acontecido ou é semelhante a Cordisburgo, como é o caso da descrição de Frei Sinfrão: o frade seria “desses de sandália sem meia e túnica marrom, que têm casa de convento em Pirapora e Cordisburgo”. Rosa, J. G. “O recado do morro”. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 6.

²⁰ IEB. JGR-EO-07,02. Caixa 067. Apud. Camargo, F. C. Op. cit., p. 61.

Em “O recado do morro”, há uma autorrepresentação autoral ligada ao viajante estrangeiro²¹ que quer desvendar o sertão na figura de seo Alquiste:

Calçava botas côr de chocolate, de um novo feitio; por cima da roupa clara, vestia guarda-pó de linho, para verde; traspassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo; na cabeça um chapéu de palha de abas demais de largas, arranjado ali na roça. Enxacôco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma môita de carrapicho, um ninhol de vêspas.²²

Marli Fantini comentou a associação: “é curioso observar como a sombra de Guimarães Rosa desponta dessa narrativa, dando visibilidade a sua própria experiência de viajante por inúmeras geografias e culturas”²³.

Em “Cara-de-Bronze”, a personagem Moimeichêgo faz uma série de perguntas, aproximando-se da figura autoral, pois, feitas por alguém que pouco sabe dos acontecimentos em curso, assemelha-se a um escritor que questiona alguém (que funciona como fonte de pesquisa) para entender as ações e possivelmente reproduzir para outrem. O nome da personagem é em si uma referência ao autor, segundo ele, trata-se de uma “brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...)”²⁴.

Como mostrei, as orelhas de *Grande Sertão: Veredas* (1956) informam que *Sagarana* e *Corpo de Baile* eram leituras essenciais para o entendimento do romance. Assim, a autorrepresentação autoral em *Grande Sertão: Veredas* é, desde o paratexto, mais complexa, porque o leitor é avisado de que o livro estaria nessa rede de significados, autorizando-se o trânsito, por exemplo, da autorrepresentação autoral.

²¹ Adelaide Caramuru Cézar enumerou os diversos estrangeiros que surgem na obra rosiana: como é o “caso do espanhol Ramiro (“Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo”, *Sagarana*, 1946); do alemão Seo Olquiste, ou Alquiste (“Recado do morro”, *Corpo de baile*, 1956); do turco Seo Assis Wababa; do alemão Emílio Wusp (*Grande sertão: veredas*, 1956); do italiano Seo Giovânio (“O cavalo que bebia cerveja”, *Primeiras estórias*, 1962); do não denominado extra-terrestre (“Um moço muito branco”, *Primeiras estórias*, 1962); do chinês Yao Tsing-Lao (“Orientação”, *Tutaméia (Terceiras estórias)*, 1967); dos ciganos Güitchil, Rulu, Constantina, Demétria, Aníssia (“Faraó e a água do rio”, *Tutaméia (Terceiras estórias)*, 1967), Prebixim, Lhafofo, Busquê (“O outro ou o outro”, *Tutaméia (Terceiras estórias)*, 1967); Vai-e-Volta, Zé Voivoda, Cheirolo, Manjerição, Gustuxo, Florflor (“Zingaresca”, *Tutaméia (Terceiras estórias)*, 1967); dos japoneses Kachimitsu, Setsuo Sakamota, Takeshi Kumoitsuru (“Cipango”, *Ave, palavra*, 1970). Estes personagens estrangeiros aparecem em seus relacionamentos com homens simples do interior do Brasil. São estes homens simples que, na maioria das vezes, efetivam o ato de narrar seus encontros com os estrangeiros, registrando positivamente a alteridade”. Cézar, A. C. Um italiano na obra de João Guimarães Rosa. *Plural Pluriel*. n° 4-5, 2009. Disponível em: <www.pluralpluriel.org>.

²² Rosa, J. G. “O recado do morro”. Op. cit., p.5.

²³ Fantini, M. Op. cit., p. 192.

²⁴ Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op. cit, p. 95.

Dentre os aspectos interpretados pela crítica, o traço de autobiografia ficcional é o menos estudado²⁵. O leitor efetua um pacto romanesco, sabe que é Riobaldo quem relata a sua trajetória de vida e que esse narrador não é Guimarães Rosa.

O testemunho de Riobaldo é contado em um extenso monólogo a um ouvinte que anota, ri e questiona o narrador, mas não tem suas palavras incorporadas à narração. O narrador nos faz supor que o “senhor letrado”, a quem ele conta, vai querer organizar e dar sentido àquilo que escuta. Talvez ele seja um escritor, ou um pesquisador da cultura sertaneja, relação que se expressa, por exemplo, nos imperativos direcionados às ações do outro: “o senhor represente”²⁶; “no fim, o senhor me completa”²⁷; “o senhor me organiza?”²⁸; “o senhor vá pondo seu perceber”²⁹; e também nas passagens em que o narrador reflete sobre o modo de representação do que viveu, aproximando-se de um discurso quase teórico³⁰ sobre a autobiografia:

O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome.³¹

Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram.
Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto.³²

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro.³³

²⁵ O tema é focalizado por Evelina Hoisel: “Grande Sertão: Veredas se constrói didaticamente como uma autobiografia. Na sua escritura encontra-se dramatizada a complexidade das relações entre a vida vivida e a vida contada em *tempo de posteridade*”. Hoisel, E. *A escritura biográfica*. Op. cit., p. 79.

²⁶ Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Op. cit., p. 82.

²⁷ Ibidem, p. 389.

²⁸ Ibidem, p. 277.

²⁹ Ibidem, p. 51.

³⁰ Sobre o caráter reflexivo de *Grande Sertão: Veredas*, ver a dissertação de Henrique de Toledo Groke. *Despactários no Diverso – Grande sertão: veredas e a poética da Relação*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

³¹ Ibidem, p. 86.

³² Ibidem, p. 401.

³³ Ibidem, p. 234.

Chamo a atenção, nas duas últimas passagens, para a indicação ao ouvinte-escritor (“o senhor me ponha ponto”) e para o modo como Riobaldo aborda a possibilidade de fim do relato (“eu podia pôr ponto”). Referindo-se à imagem gráfica de um texto, alude a uma narrativa que estava sendo escrita e, na sequência, afirma que o conhecimento do resto da estória aconteceria na releitura do que já fora narrado. Sugere-se uma leitura hermenêutica que pode organizar o que estaria em algum outro enunciado (“me escute mais do que eu estou dizendo”) e que agora participa da narrativa de um sujeito consciente de sua reduzida capacidade de encadeamento organizado (“Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembrado. Como vago vou”).

Riobaldo, que se dirige diversas vezes ao sensato “senhor” que escuta suas experiências, ressalta ainda a materialidade possível do que ele narra, informando em quantas páginas deveria constar o que é contado: “o senhor escreva no caderno: sete páginas...”³⁴; “o senhor aí escreva: vinte páginas...”³⁵ e ainda “o senhor enche uma caderneta...”³⁶.

Quem ouve e anota o que está sendo narrado? Em que medida o “senhor” que escuta a narração de Riobaldo e anota em seu caderno pode ser identificado como uma autoimagem do escritor Guimarães Rosa?

Romance que pode ser sintetizado justamente pela ambiguidade³⁷, no qual tudo é e não é, *Grande Sertão: Veredas* é ambíguo também quanto à autorrepresentação: o interlocutor de Riobaldo, o *senhor*, que vai para o sertão em seu jipe, está munido de caderneta para anotar e procurar entender o que é o sertão. Trata-se de uma autorrepresentação autoral e, simultaneamente, por ser o interlocutor mudo, que não tem suas falas incorporadas no relato, também ocupa a posição do leitor. Por outro lado, Riobaldo é, ao menos no tempo, um contador de estórias consciente das dificuldades de narrar, dos modos de apresentação do que viveu e da forma de circulação desse

³⁴ Ibidem, p. 378.

³⁵ Ibidem, p. 413.

³⁶ Ibidem, p. 451.

³⁷ Entre os trabalhos que estudam a ambiguidade no romance, destacam-se: Candido, A. “O homem dos avessos”. In: Coutinho, E. (Org.). Op. cit., p. 294-309; Galvão, W. N. *As formas do falso – Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986; Costa Lima, L. “O sertão e o mundo: termos da vida”. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966, p. 73-99; Garbuglio, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972; Arrigucci Júnior, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 40, nov. 1994, p. 7-29; Hansen, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

conteúdo, isto é, enquanto produtor de uma escrita autobiográfica reflexiva, o narrador desdobra-se como imagem autoral pelo tipo de atividade contígua à do escritor.

No romance, existem passagens com reflexões sobre o modo de funcionamento da memória e a dificuldade de lidar com seus ardis: “A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância”³⁸. Se a desordem é explicada pela importância do que é narrado, também a falta de um possível final explicativo é previsível quando se registra a experiência, pois um dos problemas da escrita de si é que ela tenta registrar a vida, que “disfarça” e, “no real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam”³⁹. Sem ordem e sem fim, ainda há o problema da mudança de percepção:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. [...] De mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos.⁴⁰

O narrador aceita que o relato provavelmente é diverso do que teria realmente vivido, mas isso seria inevitável, dado que cada um teria uma temporalidade própria (“são tantas horas de pessoas”). Quando relacionadas para formarem uma narrativa, essas temporalidades convertem-se em cargas informativas, em movimento, e desencadeiam uma série de modificações perceptivas, por isso Riobaldo conclui que *vida* é uma noção seguida “por lei duma idéia falsa”⁴¹. Dadas as dificuldades, afirma que a segurança na enunciação vem, de alguma forma, da situação de contar para um estranho que logo irá embora:

Não devia de estar lembrando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?⁴²

³⁸ Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Op. cit., p. 77.

³⁹ Ibidem, p. 67.

⁴⁰ Ibidem, p. 142.

⁴¹ Ibidem, p. 301.

⁴² Ibidem, p. 33.

Tal como o diarista, que escreve para sua própria leitura, a ausência da participação efetiva do senhor que o escuta liberta o narrador para, com a criação de um enredo descontínuo, extrair de si o que perversamente o habita. O excesso de estórias e a escolha do autor em deixar apenas a sombra desse outro que escuta, anota e faz perguntas a Riobaldo, é importante para que a ilusão de testemunho oral resulte num coerente pacto de leitura.

É comum, na fortuna crítica rosiana, a interpretação do romance inserida na tradição de interpretação do Brasil, ou caracterizada por seu traço filosófico, psicanalítico, metafísico, entre outros. Tais passagens de *Grande Sertão: Veredas* exemplificam mais um desdobramento reflexivo do texto no sentido de sugerir ao leitor uma escrita crítica que pensa detidamente sobre os modos de produção literária que, neste caso, problematizam a relação entre experiência e modos de representação, ou seja, sobre as formas de se autorrepresentar.

As narrativas brevemente comentadas são uma amostra de como pode ser identificada uma autorrepresentação autoral nos narradores ou personagens que ocupam a função de contadores de estórias; personagens que ouvem e anotam narrativas; ex-jagunço, que reflete sobre a enunciação biográfica; e interlocutor, que ouve este último em intimidade. Elas participam de livros e contam com os paratextos (capas, índices, títulos, orelhas) e estudos críticos para construir uma rede de valorização e interpretação. Mas e os textos que foram publicados em jornais? Sem essa rede discursiva em torno deles, qual era a imagem autoral praticada, por exemplo, em crônicas?

6.2 “Pé duro”, “casca fina”: o cronista Guimarães Rosa

Quando ainda era estudante de Medicina, Guimarães Rosa enviou contos ao concurso da revista *O Cruzeiro*, em função, segundo ele, do dinheiro do prêmio. Depois de *Sagarana*, o escritor voltou a publicar em periódicos em 1947, motivado ou não pela questão financeira, que era evidentemente um incentivo para muitos escritores. Além dos contos, o escritor assinou crônicas, mas a prosa rosiana não se engajou ao estilo leve e descompromissado do gênero, como se o autor negasse ver sua assinatura associada a esse tipo de leitura mais rápida e descompromissada.

Clarice Lispector e Fernando Sabino trocaram cartas a respeito da assinatura de textos publicados em jornais na ocasião da participação da escritora na revista *Manchete*, em 1953. Clarice Lispector, já sem o dinheiro que sua contribuição para o jornal *A Noite* lhe rendia, propôs a Fernando Sabino que este a indicasse para escrever textos à *Manchete*, mas não queria atribuir seu nome às crônicas para que não se tornasse presente para os leitores, sugerindo que fossem assinadas por um de seus pseudônimos.

A ideia foi rejeitada por Sabino: “sei que eles fazem questão de seu nome – e foi nessa base que se conversou; não sei se você sabe que você tem nome. E segundo, porque acho que você deve assinar o que escrever; como exercício de humildade é muito bom”⁴³. O amigo aponta que, “enviando correspondência do estrangeiro”, Clarice se eximiria de uma “responsabilidade propriamente literária”⁴⁴, por isso, “tem de ser assinado [...] todos nós perdemos a vergonha e estamos assinando”⁴⁵.

Ao que parece, sua primeira crônica não assumiria a identidade esperada por Sabino: “achei que na primeira você tinha dado um tom excessivamente impessoal e noticioso – ainda que notícias de interesse. E o que interessa é Clarice Lispector, pelo menos uma Clarice Lispector dando notícias – mesmo assinando C.L.”⁴⁶. Escrever para o jornal e ainda manter a assinatura reconhecível por seus leitores. É o desafio de escritores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Em crônica de janeiro de 1961, Manuel Bandeira descreve um encontro com Guimarães Rosa, momento em que conversam sobre a colaboração do mineiro em *O Globo* e a sua sensação quanto a essa “obrigação hebdomadária”. Guimarães Rosa teria respondido simplesmente: “— Angústia”. Ao contrário dos jornalistas, para quem escrever é uma necessidade, Guimarães Rosa entende que a escrita marcada pelo ritmo do jornal só poderia resultar em angústia, visto que, conforme Bandeira,

Rosa nunca escreve senão caprichado. Por isso, mal entrega a sua colaboração da semana, começa a trabalhar na da semana seguinte. Ora, uma semana não dá para Rosa caprichar nas suas invenções verbais [...]. Rosa confidenciou-me: — Começo a escrever, um mundo de coisas, idéias, imagens, reminiscências, me acodem. Escrevo cinco, dez, quinze páginas. É preciso reduzir a três. Começo a

⁴³ Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, de 10 de set. de 1953. Sabino, F. Op. cit., p. 101.

⁴⁴ Ibidem, p. 101.

⁴⁵ Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, de 8 de ago. de 1953. Ibidem, p. 95-96.

⁴⁶ Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, de 27 de out. de 1953. Ibidem, p. 108.

cortar, começo a corrigir. Aí tomo gosto. Nunca se acaba de 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 recomençar coisa nova.⁴⁷

Escrever “caprichado”, ao estilo de Flaubert, complica a relação do escritor com o espaço do jornal, pois, para Bandeira, “escrever para jornal é como escrever na areia. Rosa não escreve na areia: Rosa grava para a eternidade”⁴⁸.

A contribuição para *O Globo*, em 1961, refere-se aos contos que compõem o livro *Primeiras Estórias* e, portanto, textos caprichados. Guimarães Rosa também publicou crônicas, textos que exigiriam menos investimento poético. De que forma o escritor se relacionava com a produção desses textos no que diz respeito a temas e estratégias de autorrepresentação característicos das crônicas?

Tipo de texto que gira em torno de algo cotidiano, a crônica tornou-se uma espécie de monumento da literatura nacional. Mesmo tendo sido praticada antes por escritores como Machado de Assis, só a partir de 1930 é que ela assume o lugar de destaque, com Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e, aquele que se dedicou quase exclusivamente ao gênero, Rubem Braga.

Candido avalia que, na crônica, há a confluência da tradição literária com a prosa modernista. Nela, a linguagem coloquial une-se ao “arcaísmo programado pelos mineiros”, deixando de ser “comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada [...] como se pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas”⁴⁹.

Há uma desconfiança da crítica quanto à crônica que decorre, sobretudo, da relação estreita entre literatura e jornalismo. Assim, os escritores que se empenharam em fazer perdurar suas assinaturas em romances e na poesia têm suas coletâneas de crônicas obscurecidas pela crítica, visto que elas foram encaradas como um gênero *menor* devido à precariedade de sua publicação primeira no jornal, marcada pelo tempo reduzido de produção e pela ligação com o cotidiano.

No periódico, a crônica divide espaço com matérias convencionais. Esse suporte de circulação do texto funciona como uma restrição ao autor, que precisaria usar os

⁴⁷ A crônica foi originalmente publicada em 22 de janeiro de 1961. Bandeira, M. “Rosa em três tempos”. In: *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 278.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 279.

⁴⁹ Candido, A. “A vida ao rés-do-chão”. In: Candido, A. (et al.). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 17.

fatos cotidianos ao menos como pretexto para poder entrar no domínio da ficção. O cronista, observador de seu tempo, inverte os sinais da escrita jornalística: enquanto na notícia importa o assunto e a informação, a crônica brinca com o real, escolhe o desimportante para alcançar uma reflexão. Drummond sintetiza essa relação com o real: “o cronista se serve às vezes de fatos imaginários para zombar dos reais”⁵⁰.

Por isso, a crônica é uma leitura mais leve em meio às *hard news*⁵¹. A partir da década de 1930, ao entretenimento próprio desse tipo de texto (seu fundamento original), somou-se outra característica: com a incorporação da fala coloquial e de uma visada crítica dos modernistas contra o desconhecimento da realidade nacional, a crônica passa a ser usada como um meio “de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo”, mostrando uma “consciência mais abrangente do país [que] passa a reger o espírito da crônica modernista”⁵².

O cronista seria um cúmplice do leitor a fim de retirá-lo do turbilhão de notícias do jornal. Drummond defendeu-se da acusação de tratar apenas de assuntos inúteis, reivindicando um espaço diferenciado no jornal por meio da crônica: “A informação apurada, a análise dos fenômenos sociais, a avaliação crítica, tarefas essenciais do jornal digno deste nome, não invalidam a presença de um canto de página que tem alguma coisa de **ilha visitável, sem acomodações de residência**”⁵³.

A ilha não foi apenas *visitável*, foi um segundo lar para Drummond, que era um entusiasta declarado de sua relação com o jornal e via na atividade regular um modo de praticar clareza, concisão e disciplina⁵⁴. Para Guimarães Rosa, porém, as visitas eram pontuais e inconstantes, tendo publicado esporadicamente entre 1947 e 1957 (trinta textos, alguns republicados) e mais regularmente em jornais na década de 1960 (110 textos diferentes). E, se a ilha não era tão visitada por Guimarães Rosa, por vezes nem era composta pela crônica: poucos desses textos podem ser assim considerados, sendo,

⁵⁰ Andrade, C. D. *O avesso das coisas – aforismos*. In: *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 902.

⁵¹ O próprio Guimarães Rosa afirma em entrevista a Pedro Bloch: “Não leio jornal na hora. Jornal é angústia concentrada. Só leio matutino à noite ... pra dar distância”. Bloch, P. Op. cit.

⁵² Arrigucci Jr., D. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51.

⁵³ Andrade, C. D. *Boca de Luar*. Op. cit., p. 876-877.

⁵⁴ Galvão, W. N. “Página de jornal, página de livro”. In: *Mínima mímica – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 226.

em sua maior parte, contos que foram reunidos em livros na década de 1960 – *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia* (1967). Quase todos os textos que se aproximam da feição de crônica foram reunidos em *Ave, Palavra* (1970).

No último texto divulgado no periódico médico *Pulso*, para o qual Guimarães Rosa se revezava com Drummond em publicações quinzenais entre 1965 e 1967, a produção das narrativas destinadas ao jornal foi explicada: “porquanto os temas de alguns dos contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de vinte anos; até que, só nesta forma curta, forçada pela limitação de espaço, encontraram como compor-se”⁵⁵. A confissão aponta que estava em jogo, na redação desses textos, algo contrário à crônica, pois não há nada mais diverso à sua produção do que a ideia de uma gestação prolongada. Mesmo que a ideia do autor tenha sido a de produzir contos, a escrita determinada pela periodicidade e restrição espacial também resultou em textos nos quais se traça uma ponte, ainda que frágil e problematizada, com o cotidiano.

Guimarães Rosa distanciou-se da proposta mais evidente de crônica, na medida em que não reivindicava o espaço do jornal para o exercício inspirado na leitura das notícias cotidianas, nem de entretenimento rápido. Seus textos, ao contrário, demandavam uma leitura mais detida e engajada na busca de sentidos.

Antes de acabar a redação de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*, em abril de 1954, Guimarães Rosa afirma em carta a Ribeiro Couto que desejava escrever contos que fossem lidos, se não rapidamente, ao menos pontuados por poucas expressões: “Quando eu acabar os livros de que já falei, quero ver se consigo escrever também contos curtos assim, cuja beleza caiba num virar de olhos e cuja emoção se resuma em dois sorrisos e um suspiro”⁵⁶.

Quanto à temática, as crônicas de Guimarães Rosa estão ligadas a poucos motivos, por exemplo, as paisagens de regiões do interior do Brasil, muitas vezes se aproximando da reportagem literária, e o caráter misterioso de acontecimentos. A crônica é assumida como relato do tempo, mas relato do tempo dele, Guimarães Rosa, que não se rende ao tempo do cotidiano mundano. Entre os outros temas focalizados por seu olhar de cronista, chamo a atenção para a comparação dos diários no texto “Teatrinho” ou a

⁵⁵ Rosa, J. G. Rogo e aceno. *Pulso*. Rio de Janeiro. 29 jul. 1967. IEB. JGR-R20.02,66. Caixa 106.

⁵⁶ Carta a Ribeiro Couto, de abril de 1954. Fundação Casa de Rui Barbosa.

descrição de um encontro inusitado no Itamaraty com um habitante da ilha famosa por abrigar Napoleão em “O homem de Santa Helena”.

De forma geral, as narrativas publicadas em periódicos faziam a imagem autoral oscilar entre o sertanejo e o diplomata. É o que sintetiza uma entrevista surpreendente de junho de 1953, concedida a Carlos Rocha Mafra de Laet⁵⁷ sobre sua relação com os gatos de estimação, sem deixar de retomar sua admiração pelos bois.

A apresentação do tema da entrevista é representativa da imagem autoral que circulava no período, pois parte da afirmação de que o escritor era um “entusiasta de assuntos bovinos, o vaqueiro ou o diplomata que entre Paris e o médio São Francisco pode preferir uma boa e autêntica vaquejada”, mas que também era um amante dos gatos, “proprietário da *Chatterie de Rosa* inscrita na federação internacional dos *Cat Club* de todo o mundo”. Seus gatos eram de estirpe e tinham brasão. Foi em razão deles que o escritor aceitou conceder a entrevista: “e foi pelos gatos que obtivemos essa 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”.

Mesmo tão diferentes, gatos e bois são apreciados pelo escritor por serem animais contemplativos. A eleição dos dois animais explicitaria uma postura de Guimarães Rosa:

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 é uma especialização.

Em outro momento da entrevista, questiona-se a maneira encontrada pelo escritor, “vaqueiro dublê de diplomata”, para harmonizar o “regionalismo caipira” e o “*black-tie* de sua vida social”. Segundo Guimarães Rosa: “O *black-tie* é só por fora. Por dentro eu sou todo caipira. Sou muito mais caipira que diplomata”.

Escritor que se permitiu guiar uma entrevista para que se falasse apenas de gatos, ou seja, que o apagasse como autor para expor sua vida privada, Guimarães Rosa parecia confiante de que tal procedimento não resultaria na vulgarização de sua imagem autoral. A motivação para a entrevista era estranha, mas resultou nessas passagens de construção da autoimagem de um sujeito que se concebe como vaqueiro, com uma

⁵⁷ Laet, C. R. M. de. Há títulos e brasões também no mundo dos bichanos. *Flan – O Jornal da Semana*. Rio de Janeiro, São Paulo. 14 a 20 jun. 1953. IEB. JGR-R02,243. Caixa 088. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=100331&PagFis=305>>. Acesso em 10 jan. 2013.

filosofia vivida e exibida publicamente em fotos, entrevistas e crônicas, e também como alguém que se especializa em diplomacia, ou seja, que constrói uma identidade de diplomata a ser exposta, valorizada pela discrição.

Em suas crônicas, os caracteres “pé duro” e “casca fina” aparecem confirmados e resultam em imagens autorais importantes para a compreensão da autorrepresentação.

6.2.1 A primeira crônica: afirmação e negação do autor cronista

O primeiro texto de Guimarães Rosa publicado depois de *Sagarana* foi a crônica “História de fadas”, divulgada no *Correio da Manhã*, em abril de 1947. O tema principal é a viagem de beija-flores em avião para a Dinamarca. Mas, antes de evidenciar esse tema, o narrador indica que não sabe bem se ouviu ou se leu em algum texto a história dos “ilustres viajantes”.

Apesar do estranho início sobre a viagem de uma vaca, no qual recorre a comentários acerca do culto indiano, a uma frase de Gandhi e a uma imagem construída por Paul Éluard, “História de fadas” é um dos textos em que mais se identificam traços característicos da crônica. Isso porque a história é pontuada de expressões e comentários próprios de uma conversa cujo objetivo é aproximar o narrador, que expõe uma opinião ou um olhar particular sobre o cotidiano, e o leitor, que busca o texto de consumo mais rápido, característico da “conversa fiada”. É o que se pode ver nas passagens: “paremos, que nem leitor, nem autor, nem ninguém, toleraria mais nome de testudo”⁵⁸ ou “agora, entretanto, sentei-me à máquina para um caso só, e muito único no gênero, e só o cansaço impediu-me a pura concentração, pondo-me a trautear o *pot-pourri* acima”⁵⁹.

A figuração do autor que se detém em contar algo “único”, mas que teve sua concentração atrapalhada pelo cansaço – ou seja, dirige-se ao leitor a fim de encenar o processo de escrita e admite um percurso questionável – é uma exceção na literatura rosiana. Nessa construção, o escritor evidencia o desejo de assumir-se cronista,

⁵⁸ Rosa, J. G. “História de Fadas”. In: Guimarães, V. *Joãozito: A infância de João Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 141.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 144.

revelando inclusive sua relação pessoal com os beija-flores, o que poderia justificar do tema escolhido:

Na minha terra, vinham do mato, e eram realeza: mosca azul, arco-íris, papel de bombom, confetti, bolha de sabão ao sol ou bola de árvore de Natal. Mas só entravam pelas janelas, em minha casa, de manhã cedo, uns pequeninos, verdes, que davam sorte. Em Itaguara, vi maiores, inclusive uma flor-de-maracujá, roxo e verde, que se apagava em corrupção, num frufu imenso de ventilador. Mas os da Colômbia são tão sortidos, e tão diversos, tantos, que acho que lá os inventaram e terão por lá a fábrica deles.⁶⁰

Sabe-se, por meio de uma carta de Guimarães Rosa que seu tio, Vicente Guimarães, igualmente escritor, não gostou de algumas passagens de “História de fadas”. A resposta de Guimarães Rosa deixa entrever a crítica de Vicente: “aqueles trechos duros e complicados, que nos obrigam a lê-los duas vezes para compreendê-los; aquelas frases construídas com grande artificialismo”⁶¹ (por exemplo, “Fato outro, contudo, e vero e enorme e bizarro, se tanto não de si mal encontrados, vo-lo relatarei”). Quanto ao artificialismo visto por Vicente em passagens, Guimarães Rosa responde:

bem curtos, são, apenas, uma nota intencionalmente arcaica, estritamente nos moldes da fala e da escrita dos nossos avós portugueses, na época dos grandes descobrimentos e das viagens marítimas. Foram postas no texto como nota de *humour* e *doce ironia*, para efeito de contraste, vindo entre dois trechos ousadamente hipermodernos, e tratando de um acontecimento moderníssimo.⁶²

Para compreender esse tipo de construção, deve-se pensar a crônica no jornal como um refúgio poético cheio de significados, mas, em geral, a leitura da crônica busca um estilo mais leve e fácil, de consumo mais rápido, o que explicaria a crítica de Vicente, que é acusado por Guimarães Rosa de ter feito uma leitura inadequada:

Fico pensando que você leu muito rápida e superficialmente a minha crônica-fantasia. Ora, as “Histórias de Fadas” (título figurado que indica tão-somente a “in-temporalidade”, a “não-vulgaridade” e o sentido de féerie e “evasãoismo do cotidiano”, que presidem ao tratamento de um tema corriqueiro; o transporte de animais de avião) as “Histórias de Fadas” foram escritas para serem relidas, trelidas e... meditadas. Talvez pareça pretensão vaidosa de autor, mas outras pessoas já descobriram isto e vieram, espontaneamente, reavivar a minha convicção: releia, com atenção e vagar, aquelas colunas; depois, se tiver tempo, torne a reler, várias vezes; de cada vez, você irá descobrir elementos novos, que terão fatalmente escapado à leitura anterior. Pelo menos. Se praticamente não compensa, você terá feito uma curiosa experiência.⁶³

⁶⁰ Ibidem, p. 145.

⁶¹ Carta a Vicente Guimarães, de 11 de maio de 1946. Guimarães, V. Idem, p. 133.

⁶² Ibidem, p. 133.

⁶³ Ibidem, p. 133.

Em outro momento, o autor acusa Vicente de preocupar-se com o “leitor assíduo”, mas que ele “nunca” teve a “intenção” de escrever para esse tipo de leitor. Guimarães Rosa exige um padrão de leitura baseado na releitura, sugerindo que sua “crônica-fantasia” aproxima-se da experiência poética. Chocam-se, então, a imagem autoral de cronista (ainda que um cronista com formulações estranhas) apreendida por Vicente e a autoimagem autoral de propositos de um texto poético que conviva com o leitor e não seja consumido por ele rapidamente.

Cabe pontuar que “Histórias de fadas” recebeu modificações posteriores para o projeto de *Ave, Palavra*. Na segunda versão, o escritor suprimiu a primeira parte em que descrevia a viagem de outros animais, reajustou partes da narrativa e cortou os comentários sobre a redação da crônica.

Na reformulação, ao invés de incorporar a facilitação proposta por Vicente, Guimarães Rosa retira do texto os momentos em que se encena como cronista. Entretanto, o autor não desiste da identidade de cronista, publicando depois, mesmo que irregularmente, crônicas que diferem de alguns aspectos da assinatura *João Guimarães Rosa* mais reconhecidos entre os leitores e críticos.

6.2.2 Da “crônica-fantasia” à crônica de viagem

Depois de viajar, em julho 1947, ao Pantanal mato-grossense (Campo Grande, Aquidauana, Sanga Puytã, Nioaque, Bela Vista, Ponta Porã; cercanias de Corumbá, na região de Nhecolândia; e Pedro Juan Caballero, no Paraguai), Guimarães Rosa publica novamente no jornal *Correio da Manhã*. Essa viagem foi marcante para a produção ficcional do escritor, resultando nas narrativas em que há diferentes imagens autorais em jogo: “Sanga Puytã” (agosto de 1947); “Com o vaqueiro Mariano” (outubro de 1947; março de 1948); “Meu tio o Iauaretê” (publicado em março de 1961, mas redigido em 1949)⁶⁴; “Cipango” (fevereiro de 1953); “Ao Pantanal” (abril de 1953); “Uns índios (sua fala)” (maio de 1954).

A prosa rosiana foi elogiada pela capacidade do escritor de assumir o ponto de vista do sertanejo, de excluídos sociais (crianças, loucos) e até mesmo de animais,

⁶⁴ No arquivo da viúva de Guimarães Rosa, Aracy Guimarães Rosa, há uma capa de papelão com a seguinte indicação: “Meu tio o Iauaretê (acabei 23/1/1949)”. IEB. ACGR-1204. Caixa 39.

integrando o ambiente sertanejo sem que este pareça excêntrico ou simples documentação do real. A ideia de “integração total”⁶⁵ da experiência distinguia Guimarães Rosa, na opinião de Candido, dos escritores que queriam mostrar sua vivência pessoal em algum lugar do interior, preocupados em denunciar ou exibir exoticamente algo.

A construção da integração tem no conto “Meu tio o Iauaretê” um de seus ápices. No conto, um ex-caçador de onças (um índio-onceiro, um zagaieiro), que vive em um rancho, recebe a visita de um forasteiro e conta, mediante um monólogo dialógico, casos que envolvem onças (caçadas, zagaieiros e mortes); o medo toma conta aos poucos do interlocutor e o narrador, com uma linguagem própria (grunhidos onomatopaicos, o “oncear” da língua, a tupinização), vai se transformando em onça. Para Haroldo de Campos, “a transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor”⁶⁶.

Narrador e onça se fundem pela linguagem; o leitor, colocado na situação do ouvinte que presencia a transformação, é o sujeito que não compreende o que observa, estando dentro e à margem do relato. Esse *outro* que ouve a narrativa do homem-onça também se encontra silenciado (similar ao interlocutor de Riobaldo), presente na narrativa apenas pelo eco das respostas do protagonista.

Muitos críticos já chamaram a atenção para a importância do tema da viagem na prosa rosiana, sobretudo quanto a *Grande Sertão: Veredas*. No romance, o narrador conta a sua vida, marcada pelos deslocamentos que fez no sertão mineiro, a um ouvinte que, por sua vez, é um forasteiro que viajou para o sertão à procura do entendimento sobre aquela região, munido de um caderninho para anotar o que ouvia de Riobaldo. Para Benedito Nunes, as narrativas rosianas evidenciam que “existir e viajar se confundem”, e mais, “a viagem coincide, às vezes, com a solução próxima de um conflito moral e espiritual”⁶⁷. Por isso, o motivo da viagem assume uma importância estrutural e

⁶⁵ Candido, A. *Sagarana*. In: Coutinho, E. F. (Org.). Op. cit., p. 245.

⁶⁶ Campos, H. “A linguagem do Iauaretê”. In: *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 61-62.

⁶⁷ Nunes, B. “A viagem”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 169.

temática, além de evidenciar uma intenção moral, filosófica e religiosa de *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*.

Nos deslocamentos espaciais dos personagens e suas consequências ressalta-se que,

para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger.⁶⁸

A proximidade entre mundo e homem apontada por Antonio Candido e Benedito Nunes não foi um recurso narrativo usado em todos os textos resultantes da viagem ao Pantanal em 1947. Ao contrário, acredito que algumas narrativas assumem a separação entre o sujeito observador e a região, de forma similar ao que ocorre no discurso dos viajantes ou dos etnógrafos, resultando em uma autorrepresentação diversa das comentadas em sua recepção, o que explicaria parte do silenciamento da crítica acerca das crônicas.

Guimarães Rosa entusiasma-se ao falar sobre a viagem em carta ao amigo (também diplomata) Azeredo da Silveira, informando a multiplicidade de pontos de observação que estiveram em cena durante sua excursão:

Rodei, pelo Pantanal, pelo planalto, pelo roteiro (às avessas) da Retirada da Laguna. Vi coisas espantosas. Andei de trem, de automóvel, de caminhonete, de caminhão, de “jardineira”, de avião teco-teco, de carro-de-bois, de vapor fluvial, de lancha, de canoa, de batelão, de prancha, de locomotiva, de pontão, de carreta, a pé, a cavalo, em cavalo, em boi, em burro... Vestido de cáqui, com polainas de lona, com mochila, cantil, capacete de explorador. Falei com japoneses, colonos búlgaros, ervateiros, vaqueiros, índios Terena, chefes revoltosos, e legalistas paraguaios, no Paraguai, e aqui chego, de volta.⁶⁹

Guimarães Rosa descreve *o lugar, o que viu, de que forma se locomoveu, como se mostrava, com quem falou*. O trecho da carta é precioso enquanto forma sintética de organização do que foi relevante na viagem, de como se paramentou e munuiu-se de equipamentos (“Vestido de cáqui, com polainas de lona, com mochila, cantil, capacete de explorador”), descrevendo sua autoimagem na viagem.

⁶⁸ Ibidem, p. 172.

⁶⁹ Carta a Azeredo da Silveira, de 5 de agosto de 1947. Arquivo Paulo Rónai. Apud. Costa, A. L. M. *Veredas de Viator. Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, dez. 2006, p. 22.

Em *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*, Roniere Silva Menezes afirma que o deslocamento e a pesquisa, para Guimarães Rosa, ganham sentido diferente, dada a sua posição de escritor-diplomata:

Os viajantes-diplomatas alteram a perspectiva em relação àquela utilizada pelos primeiros viajantes em solo brasileiro. O espaço não é abordado somente do exterior, mas a partir de um “entre-lugar”, instância que congrega o “dentro” e o “fora”. Cria-se um território de mediação entre a experiência e o distanciamento intelectual. [...] Não desenvolvem a escritura enfatizando apenas o ponto de vista dos habitantes do sertão ou das periferias, como às vezes tem-se argumentado – em contraposição à postura dos naturalistas.⁷⁰

É do entre-lugar que resulta uma imagem autoral singular nas crônicas rosianas baseadas na viagem ao Pantanal, como ocorre na crônica “Sanga Puytã”, que descreve a visita à cidade de mesmo nome e a Nioaque, no Mato Grosso⁷¹, na fronteira com o Paraguai. Evidencia-se o caráter de narrativa de viagem no *incipit* do texto: “de Aquidauana, sul avante, senso inverso, entramos a rodar as etapas da Retirada da Laguna”⁷².

O texto publicado em *Ave, Palavra* é a versão reduzida do que foi lançado no *Correio da Manhã*, em agosto de 1947. Guimarães Rosa guardou o recorte do texto, usando-o de suporte para a reformulação da crônica. A reformulação foi feita, sobretudo, em relação à pontuação, às substituições de palavras e aos cortes textuais. As exclusões foram feitas, na maioria dos casos, em trechos em que o autor opinou sobre o momento político do Paraguai. Por exemplo, o trecho a seguir que foi excluído de *Ave, palavra*:

Sutis considerações diplomáticas talvez tenham influído na escolha, para os postos de beira-fronteira, destes dois homens, agradavelmente inteligentes e polidos. E que tão bem representam o Paraguay humano, povo bom, belo e altivo. [...]

Às nações vizinhas e amigas, cabia uma atitude única, em face da tragédia: experimentar a pacificação, mediar o retorno urgente da paz entre os dois Paraguays contendores. As dificuldades que os Governos não desconheciam fossem enormes, jamais poderiam justificar uma passiva abstenção, da qual toda a América, de futuro, lhes pediria contas. [...]

Mas trata-se de uma guerra anômala, crônica logo após o começo, ameaçando-se aguda para todo o momento, que ainda poderá não ser o fim. [...]

⁷⁰ Menezes, R. S. *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, p.153.

⁷¹ As cidades visitadas fazem parte, desde 1977, do Mato Grosso do Sul.

⁷² Rosa, J. G. “Sanga Puytã”. In: *Ave, palavra*. Op. cit., p. 42. Sempre que o trecho citado corresponder à versão publicada em *Ave, Palavra*, farei referência ao livro, pois é a edição de fácil acesso para os leitores. Os textos originais publicados em jornais podem ser consultados no arquivo do escritor no IEB-USP. Alguns periódicos estão no site da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e, se o texto de Guimarães Rosa comentado estiver entre essas edições digitalizadas, indicarei sua localização.

Pobre Paraguay, país tão simpático, que até parece uma pessoa. Mas, uma das diferenças entre as pessoas e as coisas, será o algo poder que têm aquelas de prejudicar-se a si mesmas.⁷³

Guimarães Rosa exhibe uma postura conciliatória nos comentários. A atividade diplomática do escritor talvez só tenha sido exibida de forma tão direta nessa primeira versão de “Sanga Puytã”, texto em que ele se permite comentar até mesmo a posição política assumida pelo Paraguai e pelos governos das nações vizinhas. O apagamento dos comentários e, logo, da imagem do escritor como diplomata em serviço, descrevendo uma dada situação político-social, não rasurou totalmente o lugar discursivo diferenciado de “Sanga Puytã”.

O relato é feito pela enumeração dos elementos que o narrador observa, expondo-se inclusive a marcação temporal da observação, conforme pontua a narrativa: “Julho, 16, conforme nos diários dos viajantes. O frio à frente, reenfiamos a rota, depois de um desvio de sessenta e quatro quilômetros, para ir ver o ‘Buracão Perdido’ ”; ou ainda, “Os coqueiros sobem de algum mar, os chapadões dão sono. Paramos, por causa de um tamanduá-bandeira, pardo, à bordo da estrada, às 14h,30”. A indicação de dia ou horário acentua a encenação das notas de diário de viagem e marcam o afastamento do observador, ocupado com o registro, aspecto tomado dos viajantes naturalistas.

“Cipango” foi outra crônica produzida a partir da viagem ao Pantanal⁷⁴, e narra a visita do escritor a uma colônia japonesa em Campo Grande. Assim como em “Sanga Puytã”, o narrador mantém uma posição afastada, curioso quanto ao exotismo da cultura japonesa. A definição de um “eles” revela a distância entre sujeito-observador e o que é observado, como acontece já no *incipit*: “No trem da Noroeste, passada Araçatuba, a presença deles começou a aumentar. Era uma silenciosa invasão. Principalmente nos carros de segunda, abundavam seus tipos, indescoráveis amarelos, cabelos ouriçados, caras zigomáticas, virgulados olhos obvexos”⁷⁵.

⁷³ Rosa, J. G. Sanga Puytã. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 17 ago. 1947. IEB. JGR-MO-13,29. Uma versão on-line do texto pode ser consultada em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37692>. Acesso em 10 jan. 2013.

⁷⁴ Rosa, J. G. Cipango. *Folha da manhã*. São Paulo. 17 fev. 1953; *Letras e Artes*. Rio de Janeiro. 12 abr. 1953. IEB. JGR-R18.01,28. Cx. 104. Pode ser consultado em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&PagFis=3546>>. Acesso em 10 jan. 2013.

⁷⁵ Rosa, J. G. “Cipango”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 143.

Antes de continuar a exploração dos textos produzidos a partir da viagem ao Pantanal, desvio o olhar para duas crônicas que servem de contraponto para a autorrepresentação autoral e ajudam a perceber as diferentes posturas frente ao tema da viagem. Em janeiro de 1953, no intervalo da publicação dos textos “Sanga Puytã” e “Cipango”, Guimarães Rosa, entre outras narrativas⁷⁶, divulgou “Terrae vis”. Essa crônica focaliza a capacidade que algumas pessoas teriam de reconhecer qualquer local, até mesmo com os olhos fechados, bastando, para isso, sentir as “invisíveis forças que sobem do chão”⁷⁷ – Paris e Cordisburgo (cidade natal do escritor), por exemplo, seriam, segundo essas emanções, simpáticos lugares calcários.

A descrição das irradiações de diversas cidades é entremeada de breves comentários que comprovariam a sensação quanto aos lugares, ou seja, participa das crônicas sobre viagens, ainda que aborde o tema a partir desse discurso metafísico sobre o lugar. Embora se trate de sensações, o escritor encena-se como um viajante que tem uma “tese” e casos (“indubitáveis” ou “com menos grato fundamento”) que podem ser estudados por uma “ciência” nova, apoiada em diversos autores, já que “tudo está nos livros”. Trata-se de uma espécie de paródia de discurso científico ou exposição de um viajante munido de lentes suprassensíveis?

Essa mesma disposição é assumida pelo cronista, em agosto de 1954, no texto “Minas Gerais”, uma longa crônica-ensaio, que aborda a significação de um lugar que “envaidece e intranquiliza, entidade tão vasta, feita de celebridade e lucidez, de cordilheira e História”⁷⁸. A geografia e a história de Minas Gerais, entrecruzadas em seus significados, são tomadas como fontes explicativas para o caráter pensativo, desconfiado, cauteloso, atributos mais ou menos específicos que são descritos e enumerados pelo cronista porque formariam o “homem em estado minasgerais”⁷⁹. Se o cronista não se reconhece em todos os atributos que enumerou, não desiste ainda de encontrar outros que também definem, profundamente, o mineiro: ser “muito espectador”; “gente imaginosa, pois que muito resistente à monotonia”; “o mineiro traz

⁷⁶ É o caso de “O mau humor de Wotan” (*Correio da Manhã*, 29 fev. 1948) e “A senhora dos segredos” (*Correio da Manhã*, 6 dez. 1952) com enredos em torno da experiência na Alemanha.

⁷⁷ Rosa, J. G. “*Terrae Vis*”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 323. Publicado originalmente no *Diário de Minas*, em 25 jan. 1953.

⁷⁸ Rosa, J. G. “Minas Gerais”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 338.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 341-342.

mais individualidade que personalidade”; gente que “aceita o paradoxo”, entre outros atributos que podem não expressar efetivamente características de cada mineiro, mas que compõem a autoimagem do próprio cronista⁸⁰.

Volto à viagem de Guimarães Rosa ao Mato Grosso, em 1947. A crônica “Ao Pantanal” foi publicada⁸¹ em maio de 1953, apresentando um investimento literário semelhante ao aplicado a seus contos, ainda que se encene mais enfaticamente a marcação temporal do diário de viagem.

Nota-se a diferença no *incipit*: “Ou – de como se devassa um éden. Igual a todo éden, aliás, além e cluso. Mesmo em Corumbá, primeiro ouvimos quem nos dissuadissem: – ‘À Nhecolândia? Aquilo não existe. É o dilúvio...’ Mas existia, e se”⁸². O *incipit* funciona como uma segunda opção de título, antecedendo uma pequena narração sobre o início da viagem. Diferentemente de “Sanga Puytã”, que, na versão do periódico, alternava a enumeração, observações e comentários acerca do momento político, em “Ao Pantanal”, a opinião negativa sobre o lugar descrito é dada por alguém que nem é identificado no texto.

Na crônica, o recurso à enumeração de ações, de paisagens e de comentários feitos em um dia (11 de junho) no Pantanal, entre 7h50 e 17h10, associa-se ao estilo rosiano de invenção linguística e criação de imagens, como ocorre no fechamento do texto, que foi reformulado entre a publicação no jornal e no livro. Na versão do jornal, lê-se: “17hs.10. Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio **era a beleza**. No princípio **era a cor**”; em *Ave, Palavra*: “17h,10. Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio **era o querer** beleza. No princípio **era sem cor**”⁸³.

A dúvida, “de que abismos nascemos, viemos?”, diz respeito ao lugar distante de onde retornam ou ao lugar de chegada que é, de fato, o lugar de origem dos viajantes? As

⁸⁰ Mesmo depois desses diversos atributos, o cronista enumera 180 epítetos em um parágrafo iniciado e finalizado com as sínteses da declaração de amor à região: “Só e no mais: sem ti, jamais nunca! – Minas, Minas Gerais, inconfidente, brasileira, paulista, emboaba, lírica e sábia, lendária, épica, mágica, diamantina, aurífera, ferrífera, ferrosa, férrica, balneária, hidromineral, jê, puri, [...] nativa, simplíssima, sabida, sem desordem, sem inveja, sem realce, tempestiva, legalista, legal, governista, revoltosa, vaqueira, geralista, de não ver navios, longe do mar, Minas sem mar, Minas em mim: Minas comigo. Minas”. Ibidem, p. 344-345. Esse tipo de enumeração evidencia que, para Guimarães Rosa, o relato sobre a paisagem de infância é cercado pela busca do que ele definiria como identidade.

⁸¹ Rosa, J. G. Ao Pantanal. *Diário de Minas*. Belo Horizonte. 05 abr. 1953; *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 30 nov. 1954; *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, jan. 1958. IEB. JGR-R18.01,30. Cx. 104.

⁸² Rosa, J. G. “Ao Pantanal”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 228.

⁸³ Ibidem, p. 233.

modificações colocam em jogo a substituição da certeza pelo desejo, pela busca da beleza e da cor.

Um aspecto em comum entre as três crônicas é o uso da primeira pessoa do plural: “nosso derradeiro olhar”⁸⁴; “cortamos densos camalotes de guapés”⁸⁵; “atraía-nos, de simpatia, visitá-los”⁸⁶. Mesmo sem indicar quem fazia parte das viagens, tratava-se de uma observação coletiva, de uma comitiva ou de um pequeno grupo, provavelmente do Itamaraty, sugerindo que a viagem não foi empreendida pelo escritor-diplomata, mas pelo diplomata-escritor.

Outra crônica sobre o Pantanal surge em 1954. Trata-se de “Uns índios (sua fala)”⁸⁷. Desta vez, a descrição é guiada por um narrador em primeira pessoa:

Refiro-me, em Mato Grosso, aos Terenos, povo meridional dos Aruaques. Logo desde Campo Grande eles aparecem. Porém, se mal não me informo, suas principais reservas ou aglomerações situam-se em Bananal, em Miranda, em Lalima e em Ipegue, e perto de Nioaque. Urbanizados, vestidos como nós, calçando meias e sapatos, saem de uma tribo secularmente ganha para o civil. Na Guerra do Paraguai, aliás, serviram, se afirmaram; deles e de seu comandante, Chico das Chagas, conta *A Retirada da Laguna*.⁸⁸

O *incipit* parece inserir o leitor em um diálogo em andamento, recurso comum na prosa rosiana, assim como a indicação de um conhecimento duvidoso (“se mal não me informo”), semelhante às notas do diário de viagem *A Boiada*, por exemplo.

Segundo a sugestão do título, “Uns índios (sua fala)” focaliza a língua indígena por meio do registro de palavras e expressões. O caráter provisório do comentário é explicado: “a notação, árdua, resultou arbitrária. Só para uma ideia. E, óbvio, as palavras trazidas assim são remortas, sem velocidade, sem queimo. Mas, ainda quando, fere seu forte arrevesso”⁸⁹. Ao informar o “defeito” da anotação, necessária para manter na memória a riqueza da fala indígena, o escritor assume a impossibilidade de manter o vigor da observação no registro em diários de viagem.

⁸⁴ Rosa, J. G. “Sanga Puytã”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 51.

⁸⁵ Rosa, J. G. “Ao Pantanal”. Idem, p. 229.

⁸⁶ Rosa, J. G. “Cipango”. Idem, p.143.

⁸⁷ Rosa, J. G. Uns índios (sua fala). *Letras e Artes*. Rio de Janeiro. 25 maio 1954. IEB. JGR-R18.01,21 Cx. 104. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&PagFis=3704>. Acesso em 10 jan. 2013.

⁸⁸ Rosa, J. G. “Uns índios (sua fala)”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 125.

⁸⁹ Ibidem, p. 126.

O cronista narra que anotou o nome das cores, criou uma hipótese sobre o funcionamento dos sufixos, mas descobriu que ela não funcionava, ficando apenas com o enigma sem solução: “porém não achei. Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero nada, zero. E eu não podia deixar lá minha cabeça, sozinha especulando. *Na-kó i-kó?* Uma tristeza”⁹⁰. No manuscrito com a versão anterior, o sentido de pesquisa, e não apenas de especulação, era mais acentuado: “E eu não podia demorar-me, continuar investigando”⁹¹.

Em “Uns índios (sua fala)”, os recursos narrativos facilitam a associação da imagem do cronista à assinatura rosiana mais difundida: o *incipit*, a afirmação da dúvida quanto ao material narrativo, a proximidade entre o narrador e a realidade observada, a coleta de dados linguísticos, a curiosidade em relação à língua do outro.

Também seu final difere do tom dos últimos parágrafos das outras três crônicas comentadas:

Apenas a gente pensa que a viagem foi toda para recolher esse nome [Sanga Puytã] encarnado molhado, coisa de vista flor.⁹²

Simples, bom, viemos, ricos regressamos. Tanto que: –Banzai, banzai, Nippon!⁹³

17h,10. Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer beleza. No princípio era sem cor.⁹⁴

O cronista pontua, ao final de seus relatos, os ganhos da viagem, assim como os viajantes que partem em busca de algo e precisam justificar retoricamente a busca ao noticiar o valor do que fora recolhido. A semelhança estrutural dos títulos chama a atenção para os textos dos viajantes, que assinalam o nome do lugar referente à viagem: a cidade de Sanga Puytã, a região do Pantanal (um éden, segundo o *incipit*) e Cipango, o nome difundido por Marco Polo para se referir ao Japão.

Cabe apontar que Guimarães Rosa não só foi um viajante (diplomata, pesquisador de paisagens do interior de Minas Gerais etc.) como também um leitor da tradição dos textos dos viajantes naturalistas, conforme analisou Ana Luiza Costa em *João Rosa*,

⁹⁰ Ibidem, p. 128.

⁹¹ IEB. JGR-M-11,07. Caixa 046. Datiloscrito preto com anotações em caneta azul e lápis vermelho.

⁹² Rosa, J. G. “Sanga Puytã”. *Ave, palavra*. Op. cit., p.51.

⁹³ Rosa, J. G. “Cipango”. Idem, p.147.

⁹⁴ Rosa, J. G. “Ao Pantanal”. *Ave, palavra*. Op. cit., p. 233.

Viator. Retomando as características sublinhadas por Flora Süssekind quanto aos naturalistas e paisagistas, que seriam os interlocutores mais importantes dos primeiros esforços ficcionais no Brasil, Ana Luiza Costa investigou as cadernetas que Guimarães Rosa produziu em suas viagens e assinalou que, “ao mesmo tempo em que apreende o poetar dos vaqueiros, Rosa exercita sua própria visão poética do mundo, registrando suas impressões, criando imagens e novas palavras. A marca do escritor está presente em cada página das cadernetas”⁹⁵. O caráter minucioso das anotações, habitual entre os naturalistas, acompanha o cuidado com a construção literária nas notas de Guimarães Rosa.

Associando as cadernetas e a obra, a Ana Luiza Costa conclui que “Rosa procura penetrar no próprio olhar dos vaqueiros, registrando a maneira poética como nomeiam e descrevem a fauna e a flora do sertão. Sua viagem de pesquisa se desdobra então como viagem de aprendizagem da visão poética dos vaqueiros”⁹⁶.

A ensaísta propôs também agrupar os textos de Guimarães Rosa com base em sua data de composição, o que poderia fornecer uma chave de leitura dos textos de *Ave, Palavra*. Ela notou entre os títulos arrolados pelo escritor para o livro a expressão *Via e Viagens*, “perfeito para denominar o conjunto significativo de peças que remetem às viagens e documentos inéditos do escritor que datam do período anterior aos livros de 1956”⁹⁷, ou seja, são textos preparatórios para *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*. Além do agrupamento, Ana Luiza Costa refletiu sobre três leituras importantes para Guimarães Rosa no período: a *Odisseia*; as narrativas de viajantes naturalistas; e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

A instigante análise de Ana Luiza Costa mostra a relevância do diálogo entre temas e procedimentos no período que antecedeu as obras mais reconhecidas. Porém, o agrupamento dos textos apenas pela temática da viagem para explicar sua presença nas obras de 1956 parte do pressuposto do autor como instância coerente e uniforme que faz um percurso linear rumo à evolução literária de *Grande Sertão: Veredas*. É fato que há interesse pelo tema das viagens e a descrição dessas leituras é relevante para a

⁹⁵ Costa, A. L. M. “João Rosa, viator”. In: Fantini, M. de O. (Org). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 330.

⁹⁶ Ibidem, p. 330.

⁹⁷ Costa, A. L. M. *João Guimarães Rosa, Viator*. Op. cit., p. 69.

compreensão da proximidade do escritor com esse tema, mas essa grande empreitada analítica da ensaísta acabou por resultar no obscurecimento de tais crônicas, que são comentadas apenas pela configuração temática.

Dessa forma, a conclusão acerca da capacidade do escritor de ajustar seu olhar aos vaqueiros tem no horizonte as obras *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, mas ofusca crônicas similares a “Sanga Puytã”, “Ao Pantanal” e “Cipango”. Esse obscurecimento é causado pela distinção entre duas visões do autor, a saber, o autor que se associa afetiva e intelectualmente ao que está sendo observado e o autor que, à maneira de um diplomata-escritor em uma viagem a trabalho, relata o que estava em seu campo de visão, sem muito envolvimento afetivo.

A crônica, enquanto tipo textual, contribuiu para essa configuração da imagem autoral de Guimarães Rosa, uma vez que o leitor busca encontrar o autor sem máscaras, ou, ao menos, só com a máscara daquele que quer compartilhar seu ponto de vista em uma “conversa fiada”. O escritor abdicaria do trabalho intensivo com a linguagem tanto em razão dos prazos de redação, quanto pela busca de conexão direta com o leitor. Na leitura, trava-se uma relação direta com o autor-indivíduo Guimarães Rosa, que tem uma dada imagem pública de diplomata, viaja a trabalho e, por isso, pode contar o que viu nas viagens, experimentando possibilidades de expressão próprias ao cronista.

Como apontei, a viagem ao Pantanal serviu para outros projetos ficcionais que receberam diferentes tipos de investimento do autor. Não é de se supor, então, que a diferença entre os projetos diga respeito apenas à qualidade literária. O que está na base da diferença é o posicionamento do autor que se distancia da assinatura de Guimarães Rosa mais reconhecível atualmente.

6.2.3 A entrevista: ficção e pesquisa

Guimarães Rosa concluiu na entrevista realizada por Pedro Bloch: “Quando você me faz uma pergunta é como se estivesse alterando alguma coisa em mim, compreende?”⁹⁸. Se a entrevista modifica quem responde, como entender as narrativas que ficcionalizam o indivíduo que se coloca como entrevistador ou entrevistado?

⁹⁸ Bloch, P. Op. cit.

É em “Corpo Fechado”, de *Sagarana*, que aparece pela primeira vez na obra rosiana a ficcionalização de um narrador que pergunta ou responde. No conto, o narrador, um forasteiro curioso pelos causos da região que está visitando, encontra no sertanejo Manuel Fulô um interlocutor ávido por contar histórias. De tanto perguntar (demonstrando interesse pelas memórias do outro), o narrador torna-se estimado pelo sertanejo, o qual passa a procurá-lo para contar causos de valentões, mostrando-se corajoso e esperto. Neste caso, a técnica narrativa utilizada é a do diálogo que exhibe as perguntas e as respostas dos interlocutores.

O recurso foi utilizado em seguida em “Entremeio com o vaqueiro Mariano” (1947), “Meu tio o Iauaretê” (composto antes de 1956) e, na narrativa que notabilizou o escritor, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Em “Corpo Fechado” e em *Grande Sertão: Veredas* cria-se a expectativa de que as respostas poderiam ser escritas: no conto, por exemplo, o narrador afirma “fui tomando de tudo a devida nota” e, no romance, indica-se ao interlocutor “o senhor enche uma caderneta...”. Nota-se que, no conto, é o narrador quem anota as respostas, no romance, o narrador é quem responde às perguntas que, por sua vez, estão omitidas no relato.

Também em “Meu tio o Iauaretê” o narrador conta seu passado a um ouvinte que conduz a conversa via perguntas, mas que, da mesma forma, está emudecido na narrativa. As perguntas ou comentários do visitante guiam as confissões do narrador e são responsáveis por sua mudança de comportamento e desembocam em seu desaparecimento ao final do encontro. Na discussão sobre a alteridade e a morte em *Estas Estórias*, Edna Tarabori Calobrezzi parte da ideia de que é pelo *outro* que o *eu* se mantém e se impõe para concluir que,

[...] diante do ouvinte, por quem se sente temido, mas a quem teme igualmente, o narrador ainda procura disfarçar a amplitude de sua condição homem-animal, expressando-se em palavras e atitudes ambíguas, escondendo, mediante o ato de narrar, seus verdadeiros propósitos. Sem saída, o *outro* aceita esse jogo ardiloso do tigreiro, fingindo não o perceber; todavia obriga-se também a jogar e procura dar as cartas, armando, cuidadosamente, lances estratégicos e decisivos.⁹⁹

O diálogo é um jogo ardiloso pelo qual os sujeitos envolvidos vão se construindo discursivamente um para o outro. O sentido de uma pergunta que altera o sujeito na

⁹⁹ Calobrezzi, E. T. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 75.

entrevista, como afirmou Guimarães Rosa, tem uma função estruturante no conto “Meu tio o Iauaretê”.

A viagem ao Pantanal em 1947 resultou igualmente no relato-entrevista “Entremeio com o vaqueiro Mariano”. Inicialmente com o título “Com o vaqueiro Mariano”, o texto foi publicado em três partes no *Correio da Manhã* (em 26 de outubro de 1947, em 22 de fevereiro e em 7 de março de 1948) e recebeu uma edição em livro pela editora Hipocampo¹⁰⁰, em 1952.

O recurso à estrutura do diálogo entre o sujeito que conta seu passado e o outro (uma espécie de aprendiz de experiências sertanejas), base de *Grande Sertão: Veredas* e “Meu tio o Iauaretê”, foi inaugurado na entrevista com Mariano¹⁰¹. Como nas outras duas narrativas, não há a explicitação das perguntas que recebem as respostas que constam no texto. A diferença é que, na entrevista com Mariano, o ouvinte (o escritor) guia a narrativa ao organizar as falas do vaqueiro em comentários:

Mariano sacode volumosamente a cabeça, enxotando mosquitos, que com tanto frio não existem. Rola os dentes, em didução, num pequeno vezo; grave, cogitando fundo, remastiga alguma lembrança do momento em que aquele touro foi seu inimigo. [...]

– Medo? se tive. A gente tem dó do corpo. Dei ânsia por me levantar daquela traição d’água, morrendo p’ra me avoar, que como pássaro... Estragou p’ra mim, que fiquei esperando em todas as minhas partes a dor elas me comendo... O senhor já viu piranha? Não viu, no rio, onde escorre o sangue da canaleta do saladeiro?¹⁰²

A associação com a entrevista é feita logo no início do texto, ao situar o *quando*, *onde*, *com quem*, *como* e o *motivo* para o diálogo:

Em julho, na Nhecolândia, *Pantanal* de Mato Grosso, encontrei um vaqueiro que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais. Típico e não um herói, nenhum. Era tão de carne-e-osso, que nele não poderia empensoar-se o cediço e fácil da pequena lenda. Apenas um profissional esportista: um técnico, amoroso de sua oficina. Mas denso, presente, almado, bom-condutor de sentimentos, crepitante de

¹⁰⁰ O livro não recebeu uma edição comercial, tendo sido distribuídos apenas 100 exemplares.

¹⁰¹ Como apontei, o diálogo em “Corpo Fechado” é muito importante, mas nele o narrador desconfia, reconhece o anedótico das situações contadas por Manuel Fulô, recorta das experiências de falso-valentão apenas o que é engraçado.

¹⁰² Rosa, J. G. “Entremeio com o vaqueiro Mariano”. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 778. Apenas no fechamento do texto exibe-se uma “fala” do escritor. Trata-se de uma conversa sobre ninhos de quero-quero, pássaro que ataca quem se aproxima muito de seus ovos: “– Melhor a gente dar volta e deixar passarinho em paz. Não têm medo de nada! Às vezes, com esse rompante doido, eles costumam fazer uma boiada destorcer p’ra um lado e quebrar rumo...”

– Melhor sim, Mariano.

– É, sim senhor. O amor é assim”. Ibidem, p. 775.

calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo.

Começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me fatos, casos, cenas. [...] Contou-me muita coisa.¹⁰³

As características do entrevistado justificam o texto apresentado. O (re)conhecimento dos traços é, por sua vez, a marca de distinção do bom entrevistador, que, por meio deles, estabelece uma ligação e oferece a seu leitor algum aspecto inexplorado. Guimarães Rosa evidencia a singularidade de Mariano ao indicar que não se trata apenas de alguém que encontrara em uma de suas viagens e que teria características a serem transformadas em matéria para compor alguma narrativa. Faz-se necessário exhibir as conversas com ele, pois o vaqueiro “reunia em si” os caracteres caros à literatura e, ao mesmo tempo, não era uma construção heroica ou lendária, compondo uma autenticidade capaz de ensinar sobre si mesmo e sobre a “alma dos bois”.

As aventuras, as sensações, as percepções, o modo de pensar e agir diante do inesperado e do incompreensível vão se encadeando nas falas de Mariano, retratado como indivíduo independente quanto às suas reflexões e ao seu modo de vida. A autenticidade e singularidade do vaqueiro, em posição de contador, o tornam, entretanto, inacessível:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, **por nenhum modo poderás transmitir-me**. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. **Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar, é resistir.**¹⁰⁴

Sabe-se que a disposição inicial do escritor, que se apresenta como um viajante “vestido de cáqui, com polainas de lona, com mochila, cantil, capacete de explorador”¹⁰⁵, era a de um descobridor ávido por compreender o outro. As perguntas a Mariano, neste caso, resultaram na mudança do entrevistador, que também aprende ao reconhecer que o outro não se revelará inteiramente. O contador é, por sua vez, modificado ao contar estórias, que, por sua vez, constituem uma resistência contra o esquecimento e a manutenção de seu modo de vida.

¹⁰³ Ibidem, p. 775.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 779.

¹⁰⁵ Carta a Azeredo da Silveira, 5 ago. 1947. Apud. Costa, A. L. M. Veredas de Viator. Op. cit., p. 22.

A sintonia de Mariano com a natureza foi alvo da observação de Guimarães Rosa. O vaqueiro seria exemplar para o escritor em razão do vínculo e da intimidade com a terra e, sobretudo, com os animais. Vacas são descritas pelo escritor como maternais, ansiosas, atentas e atormentadas (“O tormento da separação trabalha-lhes um querer quase sabido [...]”). Essas qualidades estão entremeadas pelas caracterizações feitas por Mariano: “– É essa aflição sangrado... Todo dia elas fazem reclamação... Ser mãe é negócio duro...”¹⁰⁶; “Só vaca judiada é que não amansa...”¹⁰⁷; “– O senhor não acredita: como é que tem umas que sabem mais...”¹⁰⁸; “O senhor viu a astúcia dele?”¹⁰⁹. O observador surpreende-se pela capacidade do vaqueiro de compreender o que ele não percebe:

– Tem um que está sem “sinal”. Vou ver se apronto...
Pensei impossível, para olhar humano, ter reparado qualquer coisa, mesmo o número de cabeças, na corrida e confusão. Mas Mariano lera os *sinais* [...].¹¹⁰

Os “misteriosos assuntos” são aos poucos compreendidos pelo entrevistador, que antevê a força da percepção do vaqueiro:

Talvez quisesse dar-me o de-fim de outras coisas, que sente e suspeita, sem saber; e ora se esforça. Sigo seu espírito: simples límpido sossolto de bebedouro à sombra, mas que súbito se arrija, todo uma cicatriz. Tinha-o ante mim, sob vulto de requieto e quase clássico boieiro – *bukólos* ou *bubulcus* – o mais adulto e comandante dos pastores; porém, por vez, se individuou: trivial na destreza e no tino, convivente honesto com o perigo, homem entre o boi xucro e permanentes verdes: um “peão”, o vaqueiro sem vara do Pantanal.¹¹¹

Aprendiz do vaqueiro, o entrevistador tenta compreender o modo de pensar e sentir do outro, valorizando sua singularidade, ou seja, procura não se colocar como representante de parte da cultura letrada que entende o sertanejo pelos aspectos negativos (sem cultura, sem posses, sem descanso).

O envolvimento do entrevistador com o lugar revela-se em sua implicação sensorial, poeticamente sinalizada ao ver bezerros no curral ao amanhecer:

Era lindo a constelação, de jóias, amaranto e ardósia, incandescente.
Abriguei-me a um ângulo de cerca, e os bezerros estreitam seu clamor. São sons que abrangem tudo: ronflos, grunhos, arruos, balidos, gatimios, fungos de cuíca,

¹⁰⁶ Rosa, J. G. “Entremeio com o vaqueiro Mariano”. Op.cit., p. 785.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 786.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 787.

¹⁰⁹ Ibidem, p.799.

¹¹⁰ Ibidem, p. 792.

¹¹¹ Ibidem, p.778.

semi-ornejos, uivos doentes, cavos soluços pneumáticos. Dói na gente o desamparo deles, meninos grandalhões, profissionalmente expulsos do leite e calor que lhes pertence. [...]

Afiou o vento; eu tiritava. Só tinha a ver nuvens na noite, levantadas, e a lua sonhosa, ilusiva. Sob o telheiro, ao tepor deles, podia aquecer-me: escalei a cerca, e rodou adiante a bezerrada, fácil de se comprimir. Se espavoriam. Seu odor se produzia do chão, do ar, de milhões de bois: era como se fossem nascendo. Recuei e me arrimei, debruçado, num torpor de inverno; me gelava, pelos pés, e o ar entre minhas roupas era um líquido.¹¹²

A visão dos animais, qualificados como joias, soma-se às sensações de frio, aos sons, ao odor. A composição da cena é similar às de *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, uma vez que se verifica uma postura autoral de relação íntima com a paisagem natural.

6.2.4 Reportagem-ensaio: os vaqueiros

Em maio de 1952, Guimarães Rosa viajou ao sertão mineiro e registrou o período no diário *A Boiada*. A viagem tornou-se famosa em razão da reportagem de *O Cruzeiro*, mas não resultou imediatamente em alguma publicação. Em junho do mesmo ano, o escritor viajou para Caldas de Cipó (Bahia) e divulgou, em novembro, o texto “Mensagem da Ordem do Vaqueiro: Pé-duro, chapéu-de-couro”¹¹³ em *O Jornal*¹¹⁴, texto republicado¹¹⁵ em janeiro de 1953 e reunido na edição póstuma no livro *Ave, Palavra* com o título de “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

Em 1953, após a nova publicação do texto, o periódico *Flan* anuncia na coluna “Porta de Livraria”:

O Sr. J. Guimarães Rosa, autor de *Sagarana* está preparando um novo livro, inteiramente dedicado ao tema dos vaqueiros. O livro reunirá alguns contos inéditos, reportagens sobre vaqueiros e boiadas, que vai de Euclides da Cunha e Rui Barbosa a Rudyard Kipling. A esta antologia o Sr. Guimarães Rosa

¹¹² Ibidem, p. 784.

¹¹³ O título “Mensagem da Ordem do Vaqueiro: Pé-duro, chapéu-de-couro” refere-se à versão publicada no jornal. Cf. JGR-MO-12-23D. Em *Ave, Palavra* o título foi reduzido: “Pé-duro, chapéu-de-couro”, conforme consta nos manuscritos do escritor em seu arquivo. Cf. JGR-MO-12-23C. Há outra variação nos manuscritos: “Pé-duro, chapéu-de-couro (Mensagem da Ordem do Vaqueiro)”. Cf. JGR-MO-12-23A. Em relação à redação, todos esses documentos são iguais, excetuando a divisão em subitens que foi proposta para o livro *Ave, Palavra*. Cf. JGR-M-11,16. Cx. 46. Como os textos são praticamente iguais, vou me referir nesta tese apenas a “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o título dado ao texto para a edição em livro.

¹¹⁴ Rosa, J. G. Mensagem da Ordem do Vaqueiro: Pé-duro, chapéu-de-couro. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 dez. 1952. IEB. JGR-R21.01,01. Caixa 107.

¹¹⁵ Idem. *Diário de Pernambuco*. Recife. 4 jan. 1953. IEB. JGR-M-12,23D. Caixa 47.

acrescentará descrições de estouros recolhidas diretamente da boca de vaqueiros.¹¹⁶

A notícia confere aos textos “Entremeio com o vaqueiro Mariano” e “Pé-duro, chapéu-de-couro” o estatuto de uma obra em andamento que, com a simultânea publicação da edição especial do primeiro, parece ter garantido a recepção dos textos enquanto entrevista e também como parte de um projeto mais amplo.

A abertura do texto traz uma nota explicativa que enquadra o relato:

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 dinâmica de um símbolo.¹¹⁷

Semelhante à entrevista com Mariano, o narrador informa *quem, onde, quando* e qual é a motivação da viagem. Mas ele omite outras informações. A reunião de vaqueiros foi organizada em função da inauguração de um hotel pelo então senador Assis Chateaubriand, pelo presidente Getúlio Vargas e por outras figuras públicas (autoridades locais e federais). Ao focalizar os vaqueiros, comentando a sua presença na literatura nacional e justificando o encontro como um momento de “inauguração dinâmica de um símbolo”, ameniza-se o aspecto político e de propaganda institucional da ocasião. A ideia de inauguração de um símbolo é ambígua, pois isso poderia ser um objetivo do Estado para o enaltecimento próprio e, ao mesmo tempo, do escritor em relação aos vaqueiros.

Guimarães Rosa comenta o encontro em carta ao pai:

O passeio à Bahia, sim, esse foi notável. Em Caldas-do-Cipó, pude ver reunidos – espetáculo inédito nos anais sertanejos e creio mesmo que em qualquer parte – cerca de 600 vaqueiros autênticos dos ‘encourados’: chapéu, guarda-peito, jaleco, gibão, calças, polainas, tudo de couro, couro de veado mateiro, cor de suçarana. Como o Senhor deve ter lido, lá compareceram vaqueiros de vários Estados, e de quase todos os municípios baianos onde há criação de gado, do curraleiro (pé-duro) bravo das caatingas. Fui com Assis Chateaubriand, que é o rei dos entusiastas, e tive de vestir também o uniforme de couro e montar a cavalo (num esplêndido cavalo paraibano), formando na ‘guarda vaqueira’ que

¹¹⁶ s/a. Porta de livraria. *Flan: O jornal da semana*. 18 a 23 abr. 1953. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 10 jan. 2013. Na Biblioteca José Mindlin, há um manuscrito com a proposta de capa para esse livro elaborada por Guimarães Rosa.

¹¹⁷ Rosa, J. G. “Pé-duro, chapéu-de-couro”. *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 169.

foi ao campo de aviação receber o Presidente Getúlio Vargas. A mim coube 'comandar' os vaqueiros do Soure e de Cipó(!). Depois o desfile, brilhante.¹¹⁸

Na intimidade com o pai, evidencia-se um entusiasmo que aparece amenizado no livro. Sua presença no encontro é até mesmo apagada na reportagem-ensaio, que não permite que os leitores saibam que o próprio Guimarães Rosa paramentou-se de sertanejo, que comandou alguns vaqueiros ou que foi recepcionar o presidente.

Em *O Jornal*, o texto ocupa uma página inteira, em letra miúda, sem nenhuma subdivisão. Em *Ave, Palavra*, por sua vez, está dividido em sete partes que se subdividem tematicamente. Enquanto "Entremeio com o vaqueiro Mariano" foi identificado por Renard Perez como reportagem poética, "Pé-duro, chapéu-de-couro" pode ser chamado de reportagem-ensaio pelo desenvolvimento do tema do relato de viagem.

Nas três primeiras seções do texto, o escritor retoma a presença do vaqueiro na literatura brasileira, partindo da citação de versos de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, que mostram a negatividade do eu lírico em relação àquele que vive de "guardar gado alheio". Em seguida, comenta a "figura afirmativa", espécie de "avatar romântico", na obra José de Alencar, e finaliza o quadro com a ideia de que foi Euclides da Cunha quem focalizou o vaqueiro com seus "superlativos sinceros".

Apenas na seção sobre Euclides da Cunha surge uma referência a um nós ("E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude"¹¹⁹). Esse início ensaístico sobre os vaqueiros na literatura de José Alencar e Euclides da Cunha é o único momento público em que o autor disserta sobre uma tradição na qual sua literatura se insere. Anteriormente, em sua primeira entrevista¹²⁰, em maio de 1946, Guimarães Rosa negou sua relação com a obra de Euclides, dizendo que leu *Os Sertões* só depois que *Sagarana* estava no prelo.

A apresentação de Assis Chateaubriand rompe o quadro literário que se formava com a indicação das posturas autorais de José de Alencar e Euclides da Cunha.

¹¹⁸ Carta ao pai, de 15 jul. 1952. In: Rosa, V.G. Op. cit., p. 205-206.

¹¹⁹ Rosa, J. G. "Pé-duro, chapéu-de-couro". *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 172.

¹²⁰ Borba, J. C. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. IEB. JGR-R2, 214.

Chateaubriand procurava o “simbólico”, sem ser motivado pelo “capricho lúdico ou vanglor ostentatório”¹²¹, mobilizando os vaqueiros para que

representem ante nós sua realidade própria, decorosamente. [...] 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.¹²²

O “plano ideal” de fundação dos valores culturais aproxima-se da autorrepresentação autoral de respeito à concepção de vida dos vaqueiros, que ele exibiu em *Sagarana* e reafirmou nas crônicas, na entrevista com Mariano e nas fotos publicadas na reportagem de *O Cruzeiro*, quando da viagem, no mês anterior, ao sertão mineiro.

Em nota de rodapé, o escritor dimensiona seus elogios:

Se exagero, jus ao exagero. Também, tão sonsos e cépticos andamos, estorvados nisso que menos semelha contenção adulta que descor de decrépitos, que vamos, por susto do ridículo grupal ou de vaga vulnerabilidade imaginária, perdendo de nós a boa soberania de admirar e louvar, ou mesmo o módico dever de reconhecer.¹²³

Seria justificável o exagero porque não se pode perder de vista a admiração e o reconhecimento, ainda que a reunião dos 600 vaqueiros e das autoridades fantasiadas para se assemelharem a eles¹²⁴ fosse marca de um ato “ridículo grupal”; Assis Chateaubriand era movido pelo “intuito de raptar a fórmula do vaqueiro real e ideal, em sua transcendência válida, e dar curso e corações à sua filosofia-de-vida”¹²⁵.

Dessa forma, a dúvida quanto ao lugar do vaqueiro enquanto raiz de uma nacionalidade não poderia obscurecer o fato de que “sua presença é longa lição, sua persistência um julgamento e um recado”¹²⁶. A aprendizagem e o entendimento do recado justificam a viagem e a narrativa.

A autorrepresentação fundada na observação e no aprendizado soma-se, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, à postura de quem explica as características e importância do boi e do “povo do boi”. Os subtítulos, que passam a organizar a narrativa a partir da

¹²¹ Rosa, J. G. “Pé-duro, chapéu-de-couro”. *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 172.

¹²² Ibidem, p. 173.

¹²³ Ibidem, p. 173.

¹²⁴ Getúlio Vargas recebeu na ocasião o título de “Vaqueiro número um do Brasil”.

¹²⁵ Rosa, J. G. “Pé-duro, chapéu-de-couro”. *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 186.

¹²⁶ Ibidem, p. 194.

quarta seção, sintetizam os temas abordados, como “Apresentação dos homens”, “O aboio” e “O elenco dos vaqueiros”¹²⁷. As enumerações, o exercício de compendiar as características dos vaqueiros, até mesmo os seus sentimentos e formas de convívio com os bois, associam-se à organização do texto em itens e subitens, constituindo uma imagem autoral ligada à catalogação.

As diferenças entre “Entremeio com o vaqueiro Mariano” e “Pé-duro, chapéu-de-couro” são aludidas já em seus títulos. Enquanto o primeiro insinua o foco no intervalo (“entremeio”) formado pelo diálogo com um sujeito em particular, o segundo antecipa o caráter descritivo, porque “pé-duro” é o nome dado ao boi sem raça e “chapéu-de-couro”, o verdadeiro “atributo” em comum entre os vaqueiros de diferentes lugares.

Não se trata, porém, do descritivo construído nos relatos “Sanga Puytã”, “Ao Pantanal” e “Cipango”, ou seja, aspecto elaborado por um cronista que observa, à distância, a paisagem desconhecida. Esta modulação entre os dois aspectos do texto pode ser percebida pelo título original, “Pé-duro, chapéu-de-couro – Mensagem da Ordem do Vaqueiro”, pois a ideia de uma mensagem sobre o bovino e o vaqueiro antecipa a dualidade de tipo de texto que está entre a reportagem e o ensaio. Isso porque, ainda que retrate o encontro dos vaqueiros a partir de classificações explicativas, as imagens, as construções literárias e o filtro particular que operam tais informações afastam o texto do tom jornalístico e do cronista distanciado da realidade observada.

O diálogo (marca fundamental da entrevista com o vaqueiro) pouco aparece em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. No encontro dos mais de seiscentos vaqueiros, apenas três deles são citados¹²⁸. Um desses diálogos retoma tematicamente o aspecto abordado na entrevista com Mariano:

¹²⁷ Seguem-se a esses: “Saídos das distâncias”; “Extraídos de solidões”; “O ajuntamento”; “Identidade”; “Os de couro”; “Diversidade”; “Seus chapéus”; “Selaria”; “Os vultos”; “Ausébio”; “O estouro”; “Aristério”; “Ou”; “À cavalga”; “A formatura”; “De sua procedência: e modos de arte”; “O homem vaqueiro”; “Pé-duro”; “O homem entre bois”; “Termo”.

¹²⁸ Além da ausência de subdivisões do texto na versão publicada no jornal, em *Ave, Palavra*, houve uma exclusão de cinco parágrafos. Nessa passagem suprimida, relatavam-se as características de alguns vaqueiros, como Aristério, que sabia, “só de por um boi nos olhos quantas arrobas ele pesa”; Sicrano, homem teso como uma pedra, “mas com uns claros olhos de olhar, pingando curiosidade meninã, tão completa, que ele é triste em mim até ao extenso, reaprender-me”; Reimiro ou Ermiro, que conta um acidente grave ao procurar uma vaca; João Fão, que bebe água no chapéu e tem uma cabeça enorme, de “ex voto”, “é o vaqueiro que conta histórias. Histórias de outros, cru de curtas, cada qual com um fim”. Este

Mais o amor.

Com Chico Pedro, pompeano, carreiro de desde menino, conversei um dia, na Sirga:

– Boi toma amor à gente?

– Não.

– Por quê?

– Bicho é ignorante... Bicho dorme no sereno...

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. Sem esforço de exemplo, todos e qualquer um [...] cada um pode logo desmenti-lo.

Sim, boi pega estima, amizade. Nem todos, não sempre. Mas há, não raro, os que conseguem o assomo de um contágio de alma, o senso contínuo de um sentimento.¹²⁹

A opinião do carreiro (condutor de carros de bois) é apresentada para se opor à visão de mundo do vaqueiro e, pela forma de exposição das posturas, aproxima-se também da visão de mundo do escritor. Cabe lembrar que, além da atenção do autor aos enredos com animais, sobretudo o boi, em *Sagarana* há um conto justamente sobre a figura violenta do carreiro Agenor Soronho (o “homem-do-pau-comprido-com-marimbondo-na-ponta”), morto pelos bois em ato de justiça contra desmandos e violência praticados pelo sertanejo. Os bois, nessa ocasião, conversavam sobre Rodapião, um boi que “tinha vivido muito tempo perto dos homens” e longe dos animais, internalizando o modo de pensar humano e que, exatamente por isso, morreu por calcular suas ações e negar o conhecimento intuitivo dos bovinos.

6.2.5 Quando o vaqueiro questiona o escritor

O diálogo com Chico Pedro em “Pé-duro, chapéu de couro”, registrado no diário *A Boiada* (Anexo 17), ocorreu na fazenda da Sirga, visitada quando o escritor acompanhou a boiada pelo sertão mineiro no mês anterior à excursão a Caldas de Cipó. A crônica, a entrevista e a reportagem-ensaio são produções textuais que colocam em cena a escrita de si, ou seja, o traço autobiográfico de um indivíduo chamado João Guimarães Rosa, diplomata e escritor, que gostava de viajar e fazer anotações que poderiam se transformar em narrativas. O relato da viagem é, então, a descrição dessa experiência,

último contou a história de um acidente ocorrido com seu pai, também omitida em *Ave, Palavra*, mas relatou outra, sobre Minervino e Edmundo, que permaneceu na versão do livro.

¹²⁹ Rosa, J. G. “Pé-duro, chapéu-de-couro”. *Ave, Palavra*. Op. cit., p. 191.

mesmo com o apuro formal e o esforço na criação de imagens, traços que abalam o sentido de transposição de notas de viagem e, portanto, de exposição fundada apenas na observação.

A crônica e a ficcionalização do diálogo ou da observação em geral (entrevista ou a reportagem-ensaio) destacam a visão particular do escritor, revelando posturas, crenças, modos de ver a realidade que o cercam. Esse tipo de pacto de leitura guia a recepção do escritor que, mesmo em contos e romances, passa a ser lido como aquele que tem uma visão de mundo definida pela experiência da viagem.

Ao contrário da viagem a Caldas de Cipó (1952) e ao Pantanal (1947), as quais foram rapidamente tematizadas em textos publicados em periódicos, a tematização direta da viagem que acompanhou a boiada pelo sertão mineiro só veio a público em jornais quatorze anos depois. Trata-se dos textos “Sobre os Planaltos” e “Caderno do Zito”¹³⁰, divulgados em março de 1967, e reunidos no mesmo ano para compor a última parte do quarto prefácio de *Tutaméia* (1967), “Sobre a escova e a dúvida”.

Enquanto em “Pé-duro, chapéu de couro” os vaqueiros eram o tema narrativo em sua identidade coletiva, nas duas crônicas de 1967 Guimarães Rosa ficcionalizou, a partir das notas feitas durante a viagem, a convivência com um vaqueiro em particular, Zito.

Se nas entrevistas o autor se vê transformado ao ser questionado sobre algo, não seria surpresa para ele que, ao se colocar na posição de entrevistador, pudesse ter essa habilidade. O mais surpreendente é que, na ficcionalização do encontro com o vaqueiro Zito, este não ocupa somente o papel de entrevistado, passando a questionar seu entrevistador.

A escolha do vaqueiro para núcleo da narrativa é significativa, pois ele acumulava as funções de cozinheiro, guia de tropa e poeta. A feição contemplativa dos vaqueiros, valorizada nos textos anteriormente comentados, é intensificada na focalização em Zito, que está sempre à frente da tropa para preparar o acampamento e a alimentação dos companheiros que chegam depois. Na espera pelos outros, Zito escreve poemas em um caderno, dado a Guimarães Rosa ao final da viagem e que teve algumas de suas estrofes

¹³⁰ Rosa, J. G. Sobre os planaltos. *Pulso*, 4 mar. 1967; Caderno do Zito. *Pulso*, 18 mar. 1967. As crônicas parecem ter sido escritas como um único texto publicado em duas partes, pois o escritor quase não fez ajustes para reuni-las em *Tutaméia*.

transcritas na crônica “Caderno de Zito”. O diálogo entre ele e Guimarães Rosa não se dá apenas entre o vaqueiro e o escritor, mas entre dois escritores.

*A gente de levante, a boiada a querer pó e estrada, melindraram-se esticando orelhas os burros de carguejar, ajoujados já com tralha e caixotes. Alguém disse: – Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita que o sr. vai fazer, hein? Os vaqueiros dos Gerais riem sem dificuldade. Zito só observou: – O sr. está assinando aí a qualquer bobajada? Antes apreciara minha caderneta atada a botão da camisa por cordel que prendia igual o lápis de duas pontas: – Acho bom vosso sistema...*¹³¹

A descrição da viagem surge entremeada com as falas de Zito, como se elas rompessem com a quietude do escritor que observa e toma notas. Ao contrário de outros textos em que era o cronista ou o entrevistador quem fazia perguntas (expressas ou não no texto), neste são as perguntas de Zito que guiam a entrada do leitor na narrativa.

O lugar especial do personagem é definido sobretudo pela acumulação dos papéis de vaqueiro e escritor: “Zito podia bem dar opinião, de escrevedor, forte modo nascido, marcado”¹³²; “[...] e dado em poeta. Não a aviar desafios, festejos, mas para por enquanto esconder seus versos”¹³³; “gostava de ouvir arte”¹³⁴; “aprovava maneira maior: arrancos, triquestroques, teúdas imagens, o chio de imitar as coisas, arrimada matéria, machas palavras”¹³⁵; “Zito esquivava de assim agora a poesia, desde que a servir feijão e carne-seca”¹³⁶.

A imagem de escritor construída por Guimarães Rosa passa pela reafirmação da escrita, na medida em que os outros vaqueiros também formulavam versos, mas estes eram feitos para “festejos”, para recitar, “tudo enumeravam com vagar, comentavam [...] preenchiam, repetido em redondilha”. A expressão dessas construções era coletiva:

*De raro, quadra aceitável formava-se, aprendiam-na os companheiros, achava fortuna; todas consoante módulo convencional, que nem o dos cancioneros e segréis. Logrei eu mesmo uma ou duas, já ora viradas talvez folclore, e conforme sertanejo direito, graças aos dezesseis meus quatravós. Zito não procedia assim, apenas se dava que pensava, à sua parte, sustido tangido o berrante com surdos diversos sons. Ele vai guiava.*¹³⁷

¹³¹ Rosa, J. G. “Sobre a escova e a dúvida”. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p.161.

¹³² Ibidem, p. 161.

¹³³ Ibidem, p. 161.

¹³⁴ Ibidem, p. 162.

¹³⁵ Ibidem, p. 163.

¹³⁶ Ibidem, p. 163.

¹³⁷ Ibidem, p. 162.

Sua habilidade em fazer trovas parecidas com a dos vaqueiros seria hereditária, ainda que tenha se dado como uma exceção criativa que, pela estranheza, ganha o caráter de folclore. A admiração pelas trovas e estórias contadas pelos vaqueiros em geral está distribuída em toda a sua obra, mas, nos dois textos sobre Zito, há um elogio ao caráter especulativo revelado em seu gosto pela arte literária e pela negação do convencional modo de criar versos.

O principal traço da autorrepresentação de Guimarães Rosa em ambos os textos constrói-se a partir da situação dialogal entre dois escritores. Em uma das passagens, tal processo se torna ainda mais evidente:

Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever – estória com gráti gente e malapropósitos vícios, fatos. Ele, de embleia, arriou o berrante: — O sr. tem de reger essas noções... Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.

— E a verdade? – fiz.

*Zito olhou morro acima, a sacudir os ombros e depois a cabeça. — O sr. ponha perdão para o meu pouco ensino... – olhava como uma lagartixa. – A coisada que a gente vê, é errada ... – queria visões fortificantes – Acho que... O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao Diabo.*¹³⁸

Diante do projeto de romance, Zito reprova o que haveria de representação direta do real. O aspecto divino da literatura se revelaria no trabalho com o imaginário (*“virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens”*) a partir do apuro do real, criando uma obra fortificante. No diálogo, exhibe-se um escritor que se coloca como aprendiz do vaqueiro-poeta e que recomenda o questionamento do mundo aparente por meio da ficcionalização.

Zito desconfiava da presença de Guimarães Rosa devido ao trabalho pesado no acompanhamento da boiada:

*Seja que predisse: — Aquilo é um navio de trabalhos! De fato, aqui, em lentíssima marcha turbulenta, por altiplanícies, definitivo o mormarço meridiano, a gente penava e perigava. Zito contudo entendia então agora para mim os remédios da beleza: apontava o avulto do mundo de bois ondulando no crepitar de colmeião, um touro que feroz e outro marmoreado adiante, o buriti fremente, o tecnocolorido das veredas – os pássaros – âquele horizonte amarrotado. Tudo o que é ruim é fora de propósitos... – poetava?*¹³⁹

¹³⁸ Ibidem, p. 164-165.

¹³⁹ Ibidem, p. 162.

O vaqueiro não só tem algo a ensinar, como pode também prescrever “*remédios da beleza*” ao guiar o olhar do escritor para o belo que os cercava, ao mesmo tempo em que avaliava o tipo de observação e aproveitamento do real para a construção literária.

O fato de os dois textos terem se unido para formar uma parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” é significativo quanto ao lugar ocupado pela figuração do sertanejo-poeta: esse paratexto evidencia a enunciação autoral que deveria ser lida como confissão e, logo, poderia ser usada como chave de leitura para toda a obra.

As outras seis partes do prefácio abordam o fazer literário, apostando sobretudo no papel do mistério ou inexplicável para a invenção; a seção sobre a convivência com Zito retoma a temática do diálogo entre escritores apresentada na primeira parte do prefácio, comentada no capítulo anterior. Na abertura do prefácio, Guimarães Rosa ocupa o lugar do escritor da “forma”, de “desartifícios”, em diálogo com outro escritor que procurava a “*rude redenção do povo*”. No fechamento, o escritor ocupa a posição inversa, munindo-se de notas, observando atentamente tudo e registrar, projetando um romance com “*grátis gente e malapropósitos vícios, fatos*”, buscando apontar a verdade; Zito, ao contrário, exige que o outro reine sobre o real, regendo “noções”, justamente para “*enganar com um clareado a fantasia da gente*”.

As epígrafes da seção encaminham a interpretação para o sentido de aprendizado do episódio que será relatado: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (Tolstói); “Agora, que já mostramos seguir-se a tranquilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém” (Sextus Empiricus)¹⁴⁰. Enquanto a primeira pode ser entendida como um aprendizado conquistado com Zito, a segunda avisaria o leitor acerca de uma exposição de ideias que o ensinará sobre a suspensão do julgamento.

6.3 Citação: traços do *outro* para compor um *eu*

Há duas modificações notáveis nos manuscritos relativos a esses textos acerca de Zito. Na primeira, Guimarães Rosa rasura o nome do vaqueiro Quim da primeira frase de “Sobre os planaltos”, sublinhando que o narrador não sabia quem tinha falado com ele:

¹⁴⁰ Ibidem, p. 160-161.

“Alguém disse: – Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita que o sr. vai fazer, hein? *Os vaqueiros dos Gerais riem sem dificuldade*”. Opõe-se, já na abertura, os que riem facilmente a Zito, que se interessa pelo hábito de escrita de Guimarães Rosa: “Zito só observou: – O sr. está assinando aí a qualquer bobajada?”¹⁴¹. A indefinição (*alguém, os vaqueiros*) serve para lançar luz sobre a individualidade de Zito.

Destaco também a reprodução de estrofes do caderno de Zito. Tanto na crônica quanto na versão de “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa transcreveu trechos do poema do caderno original de Zito, mantido pelo escritor¹⁴², mas interferiu na grafia de algumas palavras e reordenou versos e estrofes. O que exhibe enquanto autoria de Zito é igualmente produto de investimento autoral de Guimarães Rosa. O poema, válido pela autenticidade, é importante na narrativa para compor a figura de autor de Zito, que estaria, por sua vez, ajudando na formação autoral de Guimarães Rosa ao ensiná-lo sobre como se relacionar com a ficcionalização do real.

O apagamento da identidade de quem enuncia no início do texto, o enfoque em Zito e o trabalho de Guimarães Rosa no poema do vaqueiro destaca um procedimento fundamental da escrita rosiana, a saber, a citação. A entrevista, assim como toda a ficcionalização de planos dialógicos, também está marcada pela incorporação enunciativa e, nessas cenas de enunciações alheias, é que se fundamenta a autorrepresentação do escritor.

Reconhece-se que o diário *A Boiada* tem uma dimensão especial na literatura rosiana, pois serviu de fonte de pesquisa para a redação dos livros de 1956 e das crônicas em 1967, o que se compararia às cadernetas que o escritor preencheu nas viagens para Pantanal e para Caldas de Cipó. No entanto, é preciso refletir sobre a constituição da assinatura rosiana que se dá através dos deslocamentos enunciativos que reúnem vaqueiros, filósofos ou literatos, por exemplo, na fatura da obra.

O diário *A Boiada* resultou ainda em outros projetos que foram abandonados e que são importantes para este debate acerca da citação. Em 1967, quando da publicação das crônicas sobre Zito, parece que o escritor já tinha desistido, talvez definitivamente, do projeto de livro “inteiramente dedicado ao tema dos vaqueiros”, anunciado em 1953,

¹⁴¹ Rosa, J. G. “Sobre a escova e a dúvida”. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p.161.

¹⁴² IEB. JGR-Caderno 27.

com antologia de alguns escritores e “descrições de estouros recolhidas diretamente da boca de vaqueiros”¹⁴³.

Depois de enviar o recorte do texto “Pé-duro, chapéu-de-couro” para o crítico Álvaro Lins, em 1953, o escritor confirmou que estava entusiasmado com a escrita: “comecei a escrever, duro, e agora não paro. Já consegui o que era indispensável – viver, de verdade, todas as horas do dia, de todos os dias, pensando no que escrevo. O mais é o menos”¹⁴⁴.

Ao que parece, além de contos e de reportagens (provavelmente “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Com o vaqueiro Mariano”), o projeto contava também com um estudo sobre estouros de boiadas, que chegou a ter uma versão. Intitulado “Sete estouros de boiada”¹⁴⁵, o datiloscrito aborda sete casos envolvendo dispersões de boiadas, descritas a partir de diversas citações de obras literárias.

O texto inicia-se com epígrafes em latim, alemão e francês¹⁴⁶. Na introdução, para explicar o que é o estouro, retoma-se uma passagem de Euclides da Cunha. Guimarães Rosa justifica a escolha: “dentre muitos exemplos literários registrando o estouro, pode-se escolher, como um dos mais bem realizados, o que Euclides da Cunha apresenta no seu livro *Os Sertões*”¹⁴⁷. Depois da explicação euclidiana, cada parte do texto (os casos) apresenta uma citação acerca de um aspecto do tema: estouro provocado artificialmente, por grito, em rodeio, em navio de gado. Entre os autores citados estão Kipling e Ruy Barbosa, além de poetas e autores de *western* americano.

Formado a partir de citações, o texto encena outro aspecto da autorrepresentação de Guimarães Rosa. Isso porque, em seu discurso ficcional, convivem enunciações de autores de diversas áreas (filosofia, ciências, religiões, literatura, entre outros) e de pessoas do convívio do escritor ou ainda de depoimentos colhidos em diversas ocasiões. A harmonia entre os diferentes discursos delineia uma postura autoral de associação de

¹⁴³ s/a. Porta de livraria. *Flan: O jornal da semana*. 18 a 23 abr. 1953. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>.

¹⁴⁴ Carta a Álvaro Lins, de 27 de janeiro de 1953. IEB. JGR-CP-01,05. Caixa 001.

¹⁴⁵ IEB. JGR-M-16,01Caixa 051. O manuscrito é formado por 25 páginas datiloscritas com correções feitas a lápis grafite.

¹⁴⁶ Trata-se de uma citação da *Bíblia*, uma do poema “Waldlied”, de Gottfried Keller, e uma do livro *Essais*, de Michel de Montaigne.

¹⁴⁷ IEB. JGR-M-16,01, p. 1.

fontes, remetendo o leitor à ideia de que o autor apropria-se ou ajusta seu ponto de vista ao dos citados.

Em “Sete estouros de boiada”, a proposta parece ter sido a de exposição desse diálogo entre diferentes enunciações, visto que narra a leitura de Euclides para um vaqueiro: “João Bianor, a quem li e reli, devagar, a descrição de Euclides, não tem dúvida quanto ao ponto da boiada em que se teria originado o estouro: deve ter sido por ante-avante, [...]”; depois o escritor leu o trecho para João da Ana e para João Xém, que também teriam gostado, “igualmente não calando seu apreço pelo vigor de estilo e verdade do estouro euclidiano”¹⁴⁸. Os vaqueiros tentam explicar para Guimarães Rosa de que modo se deu o estouro segundo Euclides, avaliando-o em termos de verdade e vigor de estilo, valores que o próprio Guimarães Rosa reconheceu ao abrir e situar o discurso euclidiano como o mais “bem realizado”.

A situação do encontro entre o escritor e os vaqueiros é descrita entre parênteses, recurso para situar o que é do âmbito do comentário:

(Toda esta troca de altas opiniões, aliás, verificou-se, há recente tempo, numa mesa-redonda, no capim raso, à sombra de uma almecega, à beira do Riacho do Rico, nela tomando parte os três nomeados e mais este. Pelo dito, chamou-se historicamente a “conversa dos joãos” ou joões – que outros, com menos etimologia e talvez menos gosto, preferem dizer “dos joões” – e assim, por brevidade, se citará, sempre que necessário, no decorrer do presente estudo.)¹⁴⁹

A retomada dos escritores acompanha a recuperação virtual dos vaqueiros (“se citará, sempre que necessário, no decorrer do presente estudo”), assim como o nome do escritor é comicamente retomado por seus nomes. As “altas opiniões” em “capim raso” fundamentariam um estudo, no qual vale a imagem literária e o comentário sertanejo sobre ela.

Se Euclides precisou ir a Canudos para compreender o sertão e o sertanejo, Guimarães Rosa faz suas viagens de caderneta e lápis a postos munido de uma biblioteca de imagens literárias que podem ser postas à prova pelos sertanejos, noticiando-se inclusive a leitura coletiva.

A incorporação da fala do sertanejo acompanhada de uma avaliação aparece também em outro projeto envolvendo o estouro da boiada. Trata-se do manuscrito “O

¹⁴⁸ IEB. JGR-M-16,01, p. 6.

¹⁴⁹ IEB. JGR-M-16,01. Caixa 051, p. 7

primeiro estouro”, cujo início salienta a importância do testemunho: “narra-o Chico Moreira, fazendeiro, que é sóbrio, esclarecido e lúcido, além de sensato no sossego, sem nervos mesmo, seguro observador”¹⁵⁰. Depois de assegurar as características pessoais que o tornavam uma boa fonte, Guimarães Rosa avalia a potencialidade da descrição do sertanejo¹⁵¹: “o valor deste testemunho é extraordinário, a meu ver. Chico Moreira, de si já inimigo de exageros, assistira a esse estouro há muitíssimos anos, e, pois, filtrando-os naturalmente na memória viva, dele reconta agora tão somente o marcante, o persistente, o essencial”¹⁵².

Nos dois projetos aparentemente mais ensaísticos, o escritor não só integra o discurso sertanejo da mesma forma que em suas narrativas como associa a eles suas avaliações, exibindo seu ponto de vista autoral. Neste caso, a autorrepresentação se daria no acúmulo de assinaturas: dos escritores citados, dos vaqueiros (também contadores de estórias) e de Guimarães Rosa, que os acolhe e os comenta.

6.3.1 A citação como “pedrinha de ouro”

A citação, fragmento de texto a serviço do pensamento do escritor, tema abordado por Proust em *Sobre a leitura*¹⁵³, diminui as fronteiras entre o que é voz externa e voz interna do texto, visto que, para compreender a enunciação do outro, é preciso que colabore ativamente como leitor. Na mesma linha, e formulando mais nitidamente uma ideia abordada por Bakhtin, Michel Schneider, em *Ladrões de palavras*, reflete sobre o papel da citação para a constituição do pensamento e avalia que a “incerteza quanto à paternidade dos livros se conjuga com a fragilidade, quanto à

¹⁵⁰ JGR-MO-16,05. Caixa 051, p. 1.

¹⁵¹ Chico Moreira era primo do escritor e dono da boiada transportada pelos vaqueiros que Guimarães Rosa acompanhou em 1952.

¹⁵² JGR-MO-16,05. Caixa 051, p. 1. Ver igualmente conjunto de notas intitulado *Bois*, que participa da pasta *Animais*, da série Estudos para Obra, que traz registros de conversas com vaqueiros, inclusive Chico Moreira: “NOTAS / (Conversa com Chico Moreira 12.III.52) / 1 – O estouro da boiada – 250 reses – entre o Sarandy e o Saco da Pedra, no cerrado do Sarandy. Causa do estouro: um cachorro, ou homem, que se escondera no mato, e apareceu de repente. Conta o Chico [...]”. IEB. JGR-EO-04,02, p. 56-57. Caixa 064.

¹⁵³ Proust, M. *Sobre a leitura*. Tradução Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003. Agradeço a indicação à Samira Murad. Cf. Murad, S. *Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu*. Op. cit.

permanência e à identidade do eu”¹⁵⁴. A relação entre a constituição da personalidade e a produção textual é primordial para entender o fenômeno literário:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo [...] formando uma ficção que se chama eu.¹⁵⁵

Ao citar, o autor mostra como se relaciona com sua biblioteca e com as práticas de co-presença que participam da construção textual, evidenciando a afinidade entre textos, seja pela referência direta, que permite a identificação pelo leitor, seja pela alusão ou plágio, que trazem a citação integrada ao texto e demanda o acesso ao repertório do leitor.

Para cada forma de exposição desse diálogo textual, há uma postura e imagem autoral em jogo: a citação pode ser usada para exibir-se como um erudito; para dividir com o leitor a ideia de que escrever é sempre re-escrever; para mostrar-se melancolicamente inserido em uma tradição literária que já disse tudo; para exibir-se como um admirador ou um subversor; para se colocar como um transmissor ou como exemplar em relação à influência¹⁵⁶.

A presença dupla pode estar representada, no caso da referência identificável, nos sinais tipográficos como as aspas, o itálico ou mesmo no recuo do texto citado. A alternância entre o itálico e o romano nos prefácios de *Tutaméia* para indicar o que era depoimento (itálico) e o que era citação (romano), assim como os manuscritos do projeto referente aos vaqueiros, que investem na tematização da citação dos testemunhos e da literatura acerca dos estouros de boiada, são procedimentos que colocam uma lente de aumento em um aspecto narrativo presente em toda a produção rosiana: a integração das vozes e a consequente expressão de um sujeito que se coloca como articulador dessas identidades enunciativas.

A citação de textos ou de depoimentos não foi o único recurso de transporte de vozes externas para o interior das narrativas rosianas. Outro tipo de incorporação se

¹⁵⁴ Schneider, M. *Ladrões de palavras; ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução Luiz Fernando Franco. Campinas: Unicamp, 1990, p. 15.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁶ Samoyault, T. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

deu com a enunciação epistolar do pai do escritor, Florduardo Pinto Rosa (seu Fulô)¹⁵⁷. O ato de citação envolve a busca de uma paixão de leitura, que é retomada na escrita¹⁵⁸ e, no caso do transporte da enunciação de Florduardo, trata-se de uma paixão pela escuta das histórias narradas pelo pai desde a infância.

Guimarães Rosa pedia ao pai que lhe contasse histórias sobre Cordisburgo. Tal demanda se tornou mais frequente quando, em 1945, Florduardo adoeceu e o filho, médico-escritor, prescreveu um tratamento útil para ambos: recomendou-lhe o envio regular de cartas com causos de Cordisburgo para que o enfermo se ocupasse e, oportunamente, o ajudasse no trabalho de criação. No mesmo ano, Guimarães Rosa agradeceu em carta aos pais: “fiquei muito contente com a ida do Papai, que já deve ir recordando e alinhando lembranças interessantes de coisas vistas e ouvidas na roça – caçadas, etc. – que possam servir de elementos para outro livro, que vou preparar”¹⁵⁹.

Esse pedido se tornou recorrente e Guimarães Rosa passou a encomendar narrativas escutadas na infância, costumes, tipos, expressões, que deviam ser enviadas em tópicos. Segundo ele, não precisava mandar “coisa alinhavada e seguida”, bastavam “pequenos tópicos”, segundo Guimarães Rosa, “tudo é útil. Preciso explorar mais o senhor, que a mina é ótima”¹⁶⁰. O escritor elaborava listas de assuntos e causos nas cartas-encomendas ao pai:

Papai,

Há uma semana, escrevi ao Sr. uma carta, e hoje tive a alegria de receber a sua, acompanhada das “notas”, que muito agradeço. Todas são ótimas, principalmente a sobre os “CIGANOS” e a do “ENTRUDO” em Caeté. Vão ser muito bem aproveitadas! Sempre que o Sr. tiver disposição, pode mandar. Na carta falei no interesse que tenho pelo assunto das caçadas na Serra do Cabral – principalmente quanto aos detalhes pitorescos. O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá impressão de realidade.

Há outros assuntos que gostaria de esmiuçar. Por exemplo:

[...]

9) Caixeiros-viajantes interessantes ou curiosos, alguns bons traços;

10) Coisas interessantes, biográficas ou outras, sobre pessoas como: tio Adonias; o Siô Tico e Nhá Chica; o pai do Juca Saturnino; Siô Lé; Luiz Canabrava; aquele Sr. Nalesherbes, meio esquisito, que passou por Cordisburgo, etc.;

11) Esta é com a ajuda de Mamãe: – A história daquele corpo de homem, mumificado, que se desenterrou, em Jequitibá, e foi levado para a igreja.

¹⁵⁷ Sobre o nome do pai e a sua ficcionalização na prosa rosiana ver: Galvão, W. N. *Mínima Mímica – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 194.

¹⁵⁸ Compagnon, A. *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979, p. 27.

¹⁵⁹ Carta ao pai, de 30 de novembro de 1945. In: Rosa, V. G. Op. cit, p. 160.

¹⁶⁰ Carta de 9 de dez. de 1955. Ibidem, p. 179.

12) Histórias de crimes, grandes brigas, raptos de moças, etc.

A lista é grande, mas o Sr. não se assuste com ela. É apenas um punhado de sugestões. Mas não deixe de ir mandando alguma coisa, aos poucos. (Como disse, os detalhes – sobre objetos, usos, expressões curiosas na conversa, etc. – são sempre importantes. Tipos encontrados em viagens, também, por exemplo.). Nomes curiosos, de lugares e de pessoas. ¹⁶¹

Não se tratava apenas receber causos inusitados, mas notas que poderiam dar autenticidade (detalhes para dar impressão de realidade) quanto a um cotidiano distante do seu. Florduardo envia as narrativas ao filho e é detalhista em muitas delas. Entretanto, em diversas cartas, repete a ideia de que seus escritos são “tolices”, chegando a afirmar que se não mandar logo o que escreveu, irá rasgar ou queimar: “Segue com esta uma tolice que escrevi; tenho que escrever, não conferir o que escrevi e te mandar logo, pois, do contrário eu desanimo e rasgo tudo como já tenho feito muitas vezes”¹⁶²; “Fico com vergonha de te mandar essas tolices que eu escrevo sempre a noite qdo. me falta o sono, acho que talvez você nem compreenda a minha letra e o mal escrito. Adeus, se você achar graça e compreender te mandarei algumas cousas mais”¹⁶³.

Certamente Guimarães Rosa não entendia que as cartas de seu pai traziam “tolices”. Ao contrário, são sempre recebidas como objetos de afeto e documentos a serem revisitados, visto que o escritor organizou esses textos, elaborando pequenas fichas com o resumo das narrativas. Ele mesmo informou o pai sobre o uso que estava fazendo das notas: “estão todas colecionadas, com apontamentos e sublinhados dos pontos mais importantes, e, aos poucos, serão, tôdas elas, aproveitadas nos meus livros”¹⁶⁴. As cartas do pai guardadas pelo escritor evidenciam o processo de arquivamento e organização do escritor: ele grifava trechos, fazia fichas com o resumo, passava passagens a limpo em listas ou cadernos, e retomava as histórias narradas na carta seguinte, pedindo esclarecimentos de pontos ou encomendando outras histórias.

Os agradecimentos também são recorrentes. Além de elogiar Florduardo pela coleta das narrativas, associa seu próprio estilo ao tipo de escrita do pai: “Gosto muito do jeito dele escrever, de dar notícias de todos. Fico pensando que a minha ‘bossa’ de

¹⁶¹ Carta a Florduardo, de 27 de out. de 1953. Ibidem, p. 174.

¹⁶² Carta a Guimarães Rosa, de 19 de jul. de 1954. IEB. JGR-CP, Cx. 6.

¹⁶³ Carta a Guimarães Rosa, de 21 de abr. de 1947. IEB. JGR-CP, Cx. 6.

¹⁶⁴ Carta a Florduardo, de 9 de dezembro de 1955. Rosa, V. G. Op. cit., p. 178.

escritor eu herdei dele, que maneja a pena com tanta facilidade, personalidade, vivacidade e graça. Escreva-me, sempre, que recebo com amor, e me faz bem”¹⁶⁵.

O pai, por mais que repetisse a ideia de que escrevia “tolices”, demonstrava prazer no jogo epistolar, encenando a sua facilidade de escrita:

Vou fazer uma pausa, para tomar café
com cuscuz, quer? Você sabe lá o que é isso?
É uma bola de fubá cosida numa vasilha
furada, que se cozinha na boca d’uma panela,
com água a ferver. Tudo vedado, a fim de não
ser perdida a evaporação que cozinha. Engre-
dientes: [...]

166

Meio de aproximação entre pai e filho, a carta encena uma conversa em que o outro está perto e pode responder às perguntas. Na simulação da conversa, o remetente prevê uma resposta negativa, aproveitando para descrever mais um aspecto do ambiente sertanejo para o filho. Usado por diversos escritores e famoso em Guimarães Rosa pelo monólogo-dialógico de Riobaldo, esse tipo de recurso literário na carta mostra que a escrita epistolar torna-se, para Florduardo, uma forma de dar vazão ao contador de histórias que era.

O escritor reconhece na escrita do pai uma enunciação próxima à sua, repetível e não apenas objeto de pesquisa. Uma das cartas de Florduardo conta uma anedota em torno de Antonio Peixoto, prefeito de Caeté, e depois narra um hábito antigo da avó paterna de Guimarães Rosa:

O prefeito de minha terra no fim do século passado. Chamava-se Antonio Peixoto. Homem inteligente exemplar chefe de família, além de ser sempre o nosso agente executivo como se falava, era ele hoteleiro e negociante, sempre muito honrado, querido e respeitado. O nosso homem andava sempre envergando um velho fraque e mesmo ele andando na rua andava sempre com os olhos fechados e quando se lhe perguntavam, sio Peixoto, por que é que o Sr. anda sempre com os olhos fechados? Respondia ele: é para economizar a vista, meu filho.

Minha mãe fazia velas de sebo para vender; naquele tempo, poucas fábricas havia, de maneiras que para o gasto do lugar tinham que ser fabricadas na nossa velha cidade. Como quase não se abatiam reses na nossa cidade, sendo que a maior parte da carne que se comia vinha de fora, e chamava-se carne de “vento” [...].¹⁶⁷ (grifo de Guimarães Rosa)

¹⁶⁵ Carta à mãe e ao pai, de 13 de setembro de 1962. Ibidem, p. 195.

¹⁶⁶ Carta a Guimarães Rosa, de 16 de set. de 1955. IEB. JGR-CP, Cx. 6,26. Manuscrito à caneta azul com anotações laterais a lápis vermelho e verde.

¹⁶⁷ Carta de Florduardo a Guimarães Rosa. IEB. JGR-CP, Cx. 6,42. Manuscrito à caneta azul com trecho sublinhado a lápis preto.

Florduardo continua discorrendo acerca da carne e, na terceira página, volta a abordar o processo de fazer velas. Guimarães Rosa reservou um de seus cadernos escolares para copiar trechos das cartas do pai. Na primeira página, consta justamente a história sobre sua avó e Antonio Peixoto:

NOTAS DO PAI

UM TIPO

O prefeito de um município, no fim do século passado. Agente executivo, – como se falava, – era êle (Antônio Peixoto) exemplar chefe de família. Também hoteleiro e negociante. Sempre muito honrado, querido e respeitado. O nosso homem andava sempre envergando um velho fraque, e mesmo ele andando na rua, andava sempre com os olhos fechados e, quando se lhe perguntava, – “Seu Peixoto, por que é que o sr. anda sempre com os olhos fechados?” – respondia: – “É para economizar ~~os olhos~~ a vista, meu filho...”

A FAZEDORA DE VELAS

“Minha mãe costumava fazer velas de sebo para Vender”. Naquele tempo, poucas fábricas havia, de maneiras que para o gasto do lugar tinham que ser fabricadas na nossa velha cidade. Quase não se abatiam reses na nossa cidade, sendo que a maior parte da carne que se comia vinha de fora, e chamava-se carne de “vento”.

Carne de vento	{	[Ai, que saudade!... quando minha velha mãe preparava uma espetada daquela carne cheirosa, que botava os vizinhos com água na boca!
m% = - Dona Mana, em casa dela já estão outra vez assando carne-de- vento...		Parecia um presunto!... Quando o espeto firmava por cima daquele braseiro ¹⁶⁸

Ao passar as narrativas de Florduardo para o caderno, Guimarães Rosa inscreveu títulos que podem identificar o assunto (“um tipo”, “a fazedora de velas”), copiando o texto em quase sua totalidade. Ainda que tenha resumido ou trocado palavras e inserido pontuação, manifesta-se o desejo de manutenção do texto original na rasura de “os olhos”, que foi feita para manter “a vista” que estava no original do pai (Anexo 18).

¹⁶⁸ IEB. JGR-Caderno-08. Caixa 084, p. 1-2. Manuscrito à caneta azul com notas a lápis preto e verde.

Garantindo a capacidade de integração das duas pequenas narrativas em quaisquer outras, não há notações que situem os enredos de seu pai. Por exemplo, Florduardo era de Caeté e, logo, o prefeito da anedota referia-se a essa cidade, mas nas notas de Guimarães Rosa torna-se simplesmente o “prefeito de um município”. Observa-se também a inscrição lateral a lápis, marcada com o símbolo *m%*, com a criação de parte de uma frase.

Guimarães Rosa é específico quanto à manutenção das mesmas palavras do pai:

pediria que o senhor me mandasse por escrito, quando tiver tempo, as palavras pronunciadas pelos homens que carregavam o defunto, aqueles que acabaram se sumindo com ele, na estrada, e que eram (Deus nos livre!) dois demônios. Lembra-se da história, que o senhor contou? Também as palavras daquela outra história: do homem que apostou que iria buscar um osso no cemitério (– Esse não, que é do meu irmão! – etc.) Não me recordo das palavras que o homem disse, ao entregar o osso aos companheiros. Creio que ele disse: – “Está aqui, e corram, que o dono dele vem aí atrás!” Está certo?¹⁶⁹

Não basta a lembrança da estória, o que demanda são as palavras usadas pelo pai. As cartas de Florduardo encomendadas e arquivadas pelo escritor são revisitadas e fornecem mais que informações: elas são fontes de um modo de apresentação do conteúdo narrativo, de uma dicção própria ao contador de histórias que é presentificada em inúmeras narrativas rosianas. Assim, a citação do texto de Florduardo não se dava apenas quanto a palavras, expressões, mas sobretudo em relação a um modo de narrar, a uma “bossa” de escrita.

A encomenda, os incentivos, a organização das narrativas de Florduardo apresentam uma prática particular de Guimarães Rosa em relação aos seus outros conjuntos de citações. A memória do que é contado pertence a Florduardo, mas ela é ativada por uma afetividade específica relativa à memória do escritor. Isso porque as narrativas sobre Caeté e Cordisburgo já eram desejadas para constituírem citações antes mesmo de existirem textualmente para Guimarães Rosa; elas eram equivalentes ao que ocorre na leitura de um clássico pela primeira vez, quando o leitor, pela cultura que o cerca, sabe que vai gostar porque verá onde se encaixam citações com as quais já convive. Para Compagnon, a citação busca reproduzir uma paixão de leitura, procurando “encontrar a instantânea fulgurância da solicitação, pois é a leitura, solicitante e

¹⁶⁹ Carta a Florduardo, de 26 de março de 1947. Rosa, V. G. Op. cit., p. 163.

excitada, que produz a citação. A citação repete, ela faz permanecer a leitura na escritura”¹⁷⁰.

Florduardo anota e envia narrativas para o filho, mas é Guimarães Rosa quem mobiliza memórias no pai e articula essa discursividade em seus enredos e, logo, tem sua autoria garantida. Não são citações iguais às outras de sua obra, sobretudo devido à manutenção ou à invenção de assinaturas para elas. A presença de Florduardo não é exibida, mas não é apagada completamente, já que o escritor reserva espaços em seus manuscritos para explorá-la: cartas catalogadas, anotadas, resumidas, copiadas para um caderno, fonte de uma série de células estéticas (*m%*).

Em uma das cartas em que pede informações para o pai, Guimarães Rosa avisa que está escrevendo outros livros e que, mesmo se lembrando de muitas coisas, é preciso ter os detalhes:

Lembro-me de muitas coisas interessantes, tenho muitas notas tomadas, e muitas outras coisas eu crio ou invento, por imaginação. Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vêm da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme. [...] Mas, não conte a outras pessoas, para que eu possa usá-las em primeira mão.¹⁷¹

As notas, as lembranças ou as criações provenientes da imaginação precisam ser somadas às enunciações com “força de verdade” e “autenticidade”, características que dialogavam com a tradição literária ligada ao regional, mesmo que a conjunção desses elementos tenha gerado uma literatura diversa das assinadas por autores que se serviram de uma ideia de literatura ligada ao documental.

6.3.2 A suspeita: a citação, a viagem, o ficcional

Em artigo de 1958, Franklin de Oliveira destacou que, em geral, a epígrafe é um artifício inócuo (um enfeite), uma “exibição vaidosa”, um “desejo de apadrinhamento”, uma “vontade de amparo de um nome ilustre” ou mesmo uma “honrada confissão de influência”. Porém, não é o que ocorreria em *Sagarana*, obra em que tudo estaria ordenado: “as epígrafes descobrem ou indicam o ideário do autor astuciosamente oculto na trama narrativa”¹⁷².

¹⁷⁰ Compagnon, A. Op. cit., p. 27.

¹⁷¹ Carta a Florduardo, de 26 de março de 1947. Rosa, V. G. Op. cit., p. 163.

¹⁷² Oliveira, F. de. As epígrafes. s/ periódico. 25 out. 1958. IEB. JGR-R Cx. 93.

Considero que esse “ideário do autor” pode ser compreendido no conteúdo das epígrafes e nas assinaturas que as identifica, pois, nessa transposição de vozes para o interior de suas narrativas, Guimarães Rosa abala as representações autorais ligadas aos textos e a si mesmo.

Em *Sagarana*, cantigas e diálogos são usados como epígrafes em todos os contos. A peculiaridade é o destaque ao caráter de fragmentos da cultura popular oral que tem seus conhecimentos transmitidos por meio de cantigas, mas que não têm um autor em particular associado aos enunciados. Quase todas as referências das epígrafes de *Sagarana* dizem respeito ao contexto comunicativo daquelas enunciações: “Velha cantiga, solene, da roça”; “Cantiga de batuque, a grande velocidade”; “De uma estória”; “O trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio”; “Conversa a dois metros de profundidade”; “Cantiga de treinar papagaios”; “Cantiga de espantar males”; “Cantiga de roda”; “Cantiga antiga”; “Côro do boi-bumbá” e “Provérbio capiau”.

Benedito Nunes descreve a conversa com Guimarães Rosa acerca da presença filosófica em sua obra e aborda o uso da citação pelo escritor:

“Aqueles palavras a que você se referiu, explicou-me Guimarães Rosa, são mesmo do filósofo grego, tal como registro no meu conto. Posso, no entanto, contrafazer o autor do *Banquete*. Os especialistas, historiadores da filosofia, não serão capazes de descobrir as citações fictícias. E dificilmente acertam com a fonte se lhes apresento as que são verdadeiras.”

Mostrou-me em *Tutaméia*, exemplos de tais jogos com citações de autores fictícios, por ele inventados, alguns correspondendo a anagramas, ao lado de outras fictícias, mas atribuídas a autores reais.¹⁷³

Fruto da seleção de uma passagem significativa de outro texto, a construção de sentido de uma epígrafe funda-se no reconhecimento do texto de onde foi retirada, do estilo do autor que a assina, na identificação de uma síntese ou comentário de algum aspecto lido depois. A epígrafe, por se tratar de uma citação, figura uma representação discursiva, mas essa

¹⁷³ Nunes, B. Guimarães Rosa em novembro. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 nov. 1968, p. 1. Destaco também o livro de Maria Célia Leonel, que mostra a riqueza da rede intertextual da prosa rosiana, segundo a qual a obra funciona como um manuscrito que quase sempre se remete a uma escrita anterior a partir do conceito de auto-intertextualidade. Leonel, M. C. *Guimarães Rosa. Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000; Em *O silêncio das epígrafes*, Vera Haas analisou minuciosamente as epígrafes das obras anteriores a *Primeiras Estórias* na intenção de entender o motivo da ausência da epígrafe nesse livro de contos. A partir do conceito de autor implícito, sua pesquisa mostra que, na escolha das epígrafes, Guimarães Rosa exibiria opções estéticas, sobretudo em relação à forma breve. Haas, V. *O silêncio das epígrafes: a construção das Primeiras Estórias*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011; Em minha pesquisa de Mestrado de também refleti sobre a citação e as epígrafes: Gama, M. *Sobre o que não deveu caber – repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Op. cit., p. 51.

representação construída pela epígrafe é convocada para ser verificada, modificada, completada pela leitura do texto; ela induz a uma certa representação discursiva que, por sua vez, será verificada ou não por aquela construída no texto: a leitura é assim concebida em uma perspectiva deliberadamente dinâmica.¹⁷⁴

Enquanto em *Sagarana* havia essa unidade quanto ao tipo de enunciação das epígrafes, em *Corpo de Baile* a cultura popular soma-se a trechos de filósofos. Algumas das epígrafes são identificadas com os nomes de Plotino e de Ruysbroeck, que bastam para garantir a identidade dos textos, mas é a identificação de um trecho de cantiga que ganha relevo: “*Coco de festa*, do Chico Barbós, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Moura, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga Baixo da Sirga, sertão da Sirga”. A indicação indeterminada “côco de festa” é acompanhada pela autoria, mas esta só pode ser indicativa se houver outros caracterizadores do enunciador. Ora, Guimarães Rosa deixa de indicar os títulos que está citando de Plotino e de Ruysbroeck nas epígrafes de *Corpo de baile*, mas emprega cinco modos de determinar quem era Chico Barbós e outras três para informar de onde era.

Essa mesma epígrafe torna-se objeto de debate entre Guimarães Rosa e seu tradutor Edoardo Bizzarri, que o aconselha a supressão do *Coco de festa*. Depois de propor o deslocamento da citação e ainda tentar auxiliar na tradução, o escritor admite que não conseguiria explicar tudo porque ouviu “esse côco no sertão, e justamente pela poesia de sua estranha mixórdia” ele o “impressionou vivamente”¹⁷⁵. Mesmo assim, indica o modo como Bizzarri deve traduzir, mostrando o “cômico aparente” e a “ânsia de posse da totalidade, do absoluto”¹⁷⁶.

O tradutor pede então uma nota explicativa, mas Guimarães Rosa rejeita a ideia porque traria “o acento para o aspecto ‘documentário’ do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um ‘mal necessário’, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica”¹⁷⁷. Segundo o autor, a pluralidade de nomes que assinam a epígrafe fundava-se em uma poética:

o ‘barroco’ mistifório de nomes do Chico – denotando nossa absoluta incapacidade em embarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa

¹⁷⁴ Lane, P. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1992, p. 57.

¹⁷⁵ Carta a Edoardo Bizzarri, de 11 de outubro de 1963. Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op. cit., p. 42- 43.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 43.

¹⁷⁷ Carta a Edoardo Bizzarri, de 3 de janeiro de 1963. Idem, p. 123.

interessante; e a concêntrica, insistida indicação do lugar onde ele se fez ouvir. Confesso que acho *humour* nisso, e “abertura” para o misteriozinho que é a vida (conforme o *Corpo de Baile*, pelo menos).¹⁷⁸

O “mistifório” da pequena coleção de nomes que referenciam a citação não está posto para indicar, mas para indeterminar, recurso estético de um autor que sempre se preocupou com a citação irrefletida e o valor da citação intencional, como revela o ensaio “O jaboti e a tartaruga”.

A função primeira da epígrafe é a de induzir a representação discursiva, mas o uso rosiano acaba por desestabilizá-la por não assegurar a autoria quando faz citações assinadas por autores reconhecíveis ou inventados, por exemplo, Sêneca, Quiabos, O domador de baleias, este último, retirado de uma das listas de títulos colecionada pelo autor¹⁷⁹. Diante dessa prática, o leitor é levado a refletir sobre o modo de seleção e as implicações sobre a citação de outras vozes nas narrativas.

As assinaturas de tais citações, colocadas em um lugar discursivo privilegiado (em diálogo com o texto que as abrigam), inscrevem Guimarães Rosa como um autor que se posiciona ao lado dessas outras vozes, tendo seu nome significado também como aquele que manipula uma tradição literária e filosófica que abarca Plotino, Ruysbroeck, Chico Barbós, Schopenhauer, Quiabos, Sêneca, textos da tradição oral, entre outros. Ao citar, traz para seu livro outras assinaturas e nomes (inventados ou não) que demarcam o espaço discursivo de um autor e divulgam uma paixão de leitura que deve ser dividida com outros leitores.

Na troca de cartas entre Guimarães Rosa e o pai é possível observar a sobreposição de autorias e assinaturas, na medida em que o escritor buscava colecionar as enunciações do pai para copiar seus testemunhos. O testemunho é em si um tipo de assinatura, garante o que é relatado, oferecendo elementos que brilham como uma “pedrinha de ouro” para os leitores rosianos. A constituição autoral também se destaca na figuração da assinatura de citações usadas como paratextos que implicam na reflexão sobre a veracidade e a autoria de diversas enunciações.

Da rasura do diálogo entre o cronista e o leitor em “História de Fadas” às outras situações dialogais experimentadas pelo escritor na ficcionalização de suas viagens, o

¹⁷⁸ Ibidem, p. 123.

¹⁷⁹ IEB. JGR-Caderno-10. Caixa 084.

que está em jogo é a forma de inclusão do outro, movimento que constitui a imagem do autor e indica qual entendimento de ficcional está sendo ativado. Como apontou Deise Dantas Lima, “o uso deste acervo de motivos literários reforça a persona do escritor como Viator, e encena a consciência de estar inserido apenas episodicamente naquele universo de onde muito cedo se afastou, e do qual só poderá se aproximar pela investigação interessada”¹⁸⁰.

A lembrança age retrospectivamente, ao eleger algo desse acervo de imagens relevantes em sua vida, e projetivamente, ao produzir a imagem de si que quer lançar para a posteridade. Tais estratégias são guiadas pelo entendimento do ficcional que orienta o escritor, mas que não se confunde necessariamente com seu projeto – a intencionalidade autoral pode ser considerada, mas o próprio relato acerca da intenção e da visão do ficcional que rege seu trabalho literário engendra as autorrepresentações autorais e é produzido, por sua vez, por uma concepção do ficcional anterior a esse relato.

A fim de apreender o vínculo entre a concepção rosiana ficcional e a autorrepresentação autoral, proponho retornar ao momento de gênese autoral com *Sagarana*. Em entrevista a Fernando Camacho (1966), Guimarães Rosa afirma que escreveu seu primeiro livro quando era mais “extrovertido”, sobretudo se comparado a *Primeiras Estórias*; em sua obra de estreia, procurava “recuperar e preservar esse mundo sob a forma artística [...] no fundo, *Sagarana* era para mostrar Minas às pessoas. Uma mistura: mostrar as Minas e mostrar também como eu via o mundo”¹⁸¹. O relato sobre o processo cumpre uma cenografia própria da década de 1960, ou seja, época em que o escritor não discorre mais sobre a raiz regionalista de suas narrativas e seus paratextos apostam no caráter misterioso e hermético.

Desse modo, por ser “extrovertido”, o autor desejava mostrar-se por meio da tematização da região e de seu ponto de vista. O relato é bem diferente do discurso de posse da Sociedade Brasileira de Geografia (1945), quando afirmou que trazia consigo “um instrumento precioso – bússola, guia, roteiro, óculos de ampliação”.

¹⁸⁰ Lima, D. D. *Artes da memória: ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual, em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 170.

¹⁸¹ Camacho, F. Op. cit.

Esse elogio da técnica e dos equipamentos que ajudam a ver melhor lembra a análise de Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* sobre o fato de que na literatura naturalista os autores recorrem sempre às imagens relativas a instrumentos óticos precisos. Os equipamentos e a ideia da experiência como fonte para as narrativas em passagens das orelhas dos livros parecem recursos de definição de um público, pois Guimarães Rosa alinha-se a um horizonte de expectativas de leitores acostumados à literatura baseada no documento.

Nesse sentido, André Luís de Campos, em *A travessia crítica de Sagarana*, remonta os parâmetros adotados pela crítica na recepção da obra de estreia rosiana¹⁸² a partir do levantamento de artigos da época, evidenciando que a crítica ativou diferentes entendimentos de regionalismo como parâmetro de avaliação. De um lado, criticou-se o regionalismo de Guimarães Rosa porque o autor não apresentou corretamente o sertanejo enquanto homem violento que era; por outro lado, os que elogiaram o regionalismo de sua prosa compreenderam que o autor documentava um Brasil que estava em processo de desaparecimento, com saudosismo, operando-se uma distinção entre a representação do homem sertanejo e a representação do espaço em que ele habita¹⁸³. Assim, “o procedimento fixo, ahistórico, e, portanto, mitológico e as características internas da obra provocam inconveniência entre livro e sistema de referência da crítica, pois o livro fere as regras de composição exigidas pelo regionalismo”¹⁸⁴.

Quando ocorre uma mudança nos princípios de análise, com ruptura do conceito de regionalismo, é a categoria do universalismo que se torna uma chave de leitura, fazendo surgir “a polêmica, que se dá pela ruptura entre procedimentos e ideologia, entre procedimentos estéticos e a representação humana presente no livro, até então fortemente unidos e cristalizados na recepção do regionalismo na crítica”¹⁸⁵.

¹⁸² Campos, A. L. de. *A travessia crítica de Sagarana*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2001. Cf. Também a pesquisa pioneira de Sonia Maria van Dijck Lima: Memória crítica de *Sagarana*. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo, Annablume; Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, v. 10, 2002, p. 155-164.

¹⁸³ Campos, A. L. de. Op. cit., p. 46.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 45.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 52.

A crítica que lia no universalismo um critério de valoração passa a julgar o livro por seus aspectos estéticos, admirando procedimentos que sinalizam a capacidade artística de um escritor moderno e passando a formular que “a técnica de Rosa é civilizada e cosmopolita, enquanto sua matéria de composição, primitiva e regional [...] a técnica valoriza o homem; não o contrário”¹⁸⁶.

Porém, parte da crítica percebe que não é possível ler o livro entre essas duas chaves de forma tão oscilante e tem que reformular seu conceito de regionalismo e de universalismo à medida que percebe a possibilidade de “ler a produção literária que trate do homem do interior sem estigmatizá-lo”¹⁸⁷.

Após ler o regionalismo pelo foco nacionalista, passa-se a valorizá-lo por sua capacidade de representação de minorias, transformando-se a ideia de região, que deixa de ser marca geográfica para ser marca de identidade. Antonio Candido é, do lado da crítica especializada, quem sintetizaria o processo. Segundo ele, *Sagarana* vale porque “transcende a região”, Minas “é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor”¹⁸⁸ e, diante disso, pode afirmar que *Sagarana* universal devido ao “alcance” e “coesão da fatura”¹⁸⁹.

Antonio Candido percebeu na época que o “grande êxito de *Sagarana*, do Sr. João Guimarães Rosa, não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário”¹⁹⁰. O crítico sugeriu inclusive que haveria uma postura autoral no sentido de “mostrar a possibilidade de, a partir da estética regionalista, chegar à vitória partindo de uma série de condições que conduzem,

¹⁸⁶ Ibidem, p. 55.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 65.

¹⁸⁸ Candido, A. “*Sagarana*”. In: Coutinho, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Op. Cit., p. 244. Texto originalmente publicado no *Diário de S. Paulo*, em 11 de jul. de 1946. Recorte colecionado por Guimarães Rosa. IEB. JGR-R002.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 245. Conferir também a análise de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto acerca do regional e do universal nos contos de juventude, e nos livros *Magma*, *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*. Para os autores, “na produção rosiana inicial, em termos cronológicos, as três dimensões em que se desdobram o universal e o particular podem ser apresentadas da seguinte maneira: a nacional em *Magma*, a nacional-regional em *Sagarana* e a união de ambas com a universal no último conto dessa coletânea”. In: Leonel, M. C.; Segatto, J. A. *O regional e o universal em Guimarães Rosa*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_LEONEL.pdf>. Acesso em jan. 2011.

¹⁹⁰ Candido, A. “*Sagarana*”. In: Coutinho, E. F. (Org.). Op. cit., p. 243.

geralmente, ao fracasso”, ou seja, partindo de uma temática “esgotada”, do “exotismo do léxico”, da “tendência descritiva”, do “capricho meio oratório do estilo”, características que “fizeram naufragar escritores de mais talento, como Monteiro Lobato, ou reduzir às devidas proporções outros indevidamente valorizados, como o velho Afonso Arinos; [Guimarães Rosa] não rejeitou nenhuma delas e chegou a verdadeiras obras-primas, como são alguns contos de *Sagarana*”¹⁹¹.

A apropriação de recursos que envolveria riscos é mais evidente em *Sagarana*, mas repercute igualmente nas outras obras e nos paratextos que Guimarães Rosa preparou. As orelhas e entrevistas evidenciam que o autor estava atento à recepção acostuada à estética regionalista, negociando com ela também na forma de apresentação dos livros, mesmo depois de *Sagarana*. O autor, de forma evidente, esforçou-se em construir sua imagem a partir da ideia de origem sertaneja que, “naturalmente”, propiciou o tipo de escrita que praticou e, partir da década de 1960, passou a propor textos poéticos que rasuravam esse discurso anteriormente afirmado nos paratextos.

Alguns críticos questionaram as habilidades do autor em erigir uma identidade de ficcionista. É o que avalia Altamir de Moura, logo após o lançamento de *Sagarana*, a partir de um elogio: “só um artista de talento seria capaz de criar uma obra literária como *Sagarana*, que não sendo romance, denuncia um romancista: que não sendo conto, um *conteur* de recursos: que não sendo ficção, evidencia uma imaginação de profunda sensibilidade”¹⁹².

A obra denuncia o que Guimarães Rosa não é e, o mais importante, *Sagarana* não seria ficção, mas um dos livros que compõem a tradição de “retratos do Brasil”¹⁹³, o que já tinha sido apontado brevemente por Álvaro Lins e recebeu apoio de Antonio Candido – para exemplificar a continuidade da linha interpretativa, basta citar as abordagens recentes de Willi Bolle e Luiz Roncari. Vê-se essa questão formulada de forma expressiva por Cléa Correa de Mello:

ao conceber suas obras utilizando métodos considerados privilégios restritos à prática científica, Guimarães Rosa elaborou uma interpretação da realidade

¹⁹¹ Ibidem, p. 245-246.

¹⁹² Moura, A. *Sagarana*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 maio 1946. IEB. JGR-R01,009. Caixa 087.

¹⁹³ Entre esses “retratos do Brasil”, estaria *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1933), *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936), *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr. (1942).

brasileira de tal maneira eficiente que antecipou, com sua arte poética, importantes análises que posteriormente seriam abraçadas pelas Ciências Sociais. Estamos aqui nos referindo à peculiar funcionalidade de nosso processo de modernização, configuradora de uma convivência de temporalidades a princípio excludentes.¹⁹⁴

A função literária de uma obra entendida por sua capacidade de elucidação histórica e sociológica pressupõe que o autor se relaciona de modo crítico com os livros sócio-históricos, colocando-se como avaliador do que se encontra escondido e que precisa ser identificado e decifrado, uma espécie de visionário de problemas atuais do Brasil.

Sem deter-me na validade e extensão das pesquisas que partem de tal aspecto, cabe apontar que Guimarães Rosa construiu uma autorrepresentação nos paratextos (sobretudo as orelhas e entrevistas) que se adapta a esse modo de entender o ficcional. São relevantes, nesse sentido, as contribuições de Luiz Costa Lima acerca das relações entre documento e ficção na tradição literária brasileira, que participa de sua pesquisa mais ampla sobre o veto ao ficcional.

Costa Lima aponta que, na relação entre o discurso historiográfico e o ficcional, este foi se confundindo com a ideia de falso e mentiroso quando a instância subjetiva deixa de ser compreendida enquanto instrumento de revelação da verdade (“o direito de expressão de um eu, não subordinado previamente aos valores (então teológicos) estabelecidos, aparecia como ameaça à propagação da verdade”¹⁹⁵). O ficcional, colocando a verdade entre parênteses, nega a fantasia indiscriminadora e também a sensatez do cotidiano¹⁹⁶.

Na literatura brasileira, a suspeita em relação ao ficcional revela-se em uma atenção extrema ao caráter documental. Isso porque, conforme já tinha apontado Antonio Candido, nossa literatura no século XIX tomou para si a função de descoberta do nacional e o escritor ficou imbuído da postura política e literária de crítica e revelação social. A ficção passa a servir, para muitos, de moldura para a observação etnográfica: “o serviço à pátria [...] implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade

¹⁹⁴ Mello, C. C. de. *Guimarães Rosa, um intérprete do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000, p. 63-64.

¹⁹⁵ Costa Lima, L. *Sociedade e discurso ficcional*. In: *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 413.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 271.

nossas”¹⁹⁷. A estética realista e naturalista institui o culto ao fato e à observação científica. Segundo o autor, exceções como a de Álvares de Azevedo não deixam de ser lidas, contudo, pelo viés do documento¹⁹⁸, porque o eu do poeta passa a ser objeto de uma observação sentimental – o biografismo seria uma outra faceta do naturalismo.

As narrativas de viagem consolidaram o entendimento do literário enquanto documento ou ilustração da história, constituindo uma tradição que passa a exigir do texto ficcional a obediência aos critérios de verdade das outras discursividades. A História passa a ser exaltada e o fictício passa a ser considerado com desconfiança. No século XIX as viagens deixam de ser momentos de estímulo à autorreflexão ou à contemplação¹⁹⁹, para passar a ser instantes de estudo, pois o que ficcionistas e naturalistas buscam é o conhecimento do país, procurando-se, então, “representar e colecionar a paisagem”²⁰⁰.

Essa configuração tem ressonância na construção-recepção de *Os sertões*, um dos “retratos do Brasil”, obra fundamental para compreender a prosa rosiana, uma vez que os analistas a ele recorrem para justificar o lugar crítico, de intérprete do Brasil, ocupado por Guimarães Rosa – lembre-se, por exemplo, da formulação de Candido quanto à postura euclidiana de constatar para explicar e à rosiana de inventar para sugerir²⁰¹. Se a autoria e a imagem de autor constroem-se de acordo com o repertório de imagens e posturas disponíveis no campo literário, é importante retomar os parâmetros para entender a autorrepresentação rosiana.

Veja-se, por exemplo, em que termos dois leitores de *Sagarana* avaliam a imagem de Guimarães Rosa em suas narrativas em 1946:

E, o que para mim é motivo de um prazer, *Sagarana* é teu, todo teu, nos menores detalhes. É você desfolhado, desdobrado em carne viva. ²⁰²

¹⁹⁷ Ibidem, p. 429.

¹⁹⁸ Não se propõe, ao chamar a atenção para a leitura e produção literárias marcadas pelo documental, negar o documento como integrante da literatura. No entanto, “o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e estar”. Ibidem, p. 418.

¹⁹⁹ Süsskind, F. *O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 109.

²⁰⁰ Ibidem, p.119.

²⁰¹ Candido, A. *Sagarana*. In: Coutinho, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Op. cit., p. 296.

²⁰² Remetente desconhecido, mas aparentemente íntimo de Guimarães Rosa. Carta de 17 de jun. de 1946. IEB. JGR-CP-04,026. Caixa 004.

Você deve ser filho ou sobrinho de fazendeiro criador de zebu, e isto pelo que depreende de seus contos tão familiares com a vida na fazenda e o conhecimento de tantas variedades de cores, de couros e de guampas de bois.²⁰³

Nas duas passagens, a obra retrataria o próprio autor, possibilitando a depreensão da personalidade ou a explicação de uma determinada forma textual – o antigo método vida-obra, que não guarda a especificidade do discurso literário, atua mais uma vez na leitura dos indivíduos que expõem seus imaginários literários nas cartas de leitores ao autor.

A desconfiança em relação ao ficcional (ou o “veto ao ficcional”, segundo Costa Lima), ou seja, a expectativa de uma literatura legível sobretudo por seu conteúdo histórico-documental permanece na produção artística brasileira, ainda que recebendo pequenas modificações ou releituras. No modernismo, a (re)descoberta do país precisava ser feita atentando para as diversas práticas culturais que formam a nação, rediscutida e reavaliada segundo outras propostas estéticas; o romance de 1930, nova forma de regionalismo, também propunha a exposição de um país pouco conhecido. Para Luiz Costa Lima, é na década de 1950 que se rompe a homogeneidade do veto ao ficcional com *Grande Sertão: Veredas* e “Meu tio o Iuauretê”, por meio do fantástico, que se coloca como “uma dimensão, até então reprimida, da mesma terra”²⁰⁴.

Em sua primeira entrevista, concedida a José César Borba, Guimarães Rosa avaliou que o seu regionalismo se deu por “contingência”:

O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência. À medida em que vou vivendo e sonhando, participando de um mundo diferente do da minha infância, vou sentindo que mais tarde serei capaz de me tornar um escritor da cidade, quando os fatos e as pessoas de hoje forem partes da minha memória, constituírem lembranças e saudades, como as de Cordisburgo e Itaguara que me fizeram escrever *Sagarana*.²⁰⁵

Fugindo da caracterização estrita (do rótulo) do regionalismo, o escritor não sai, contudo, da armadilha da documentação. Guimarães Rosa mostra-se coerente com a

²⁰³ Carta de Cícero Marques, de 15 de jul. de 1946. IEB. JGR-CP-04,033. Caixa 004.

²⁰⁴ Essa tese não foi desenvolvida pelo crítico, pois ele enfatizou mais o processo na literatura hispânica e avaliou que a posição assumida por Guimarães Rosa permaneceu isolada. Para Costa Lima, em “Meu tio o Iuauretê”, Guimarães Rosa preserva parcelas dos processos representação da realidade, mas assegura a transfiguração da mesma, em um processo que nomeia de “mimesis da produção”, ou seja, a mimesis não é cópia do real, ela contribui para a transformação do real.

²⁰⁵ Borba, J. C. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. IEB. JGR-R2, 214.

ideia de registro afetivo da experiência, que resultou em uma literatura questionadora dos moldes regionalistas. A memória é entendida como vivência espacial (campo, cidade) e teria de ser antecipada pela experiência num dado lugar, ou seja, a memória autoriza a experiência empírica e, logo, veta-se a possibilidade de criação ficcional desgarrada do empírico.

É relevante pensar a configuração paratextual das obras de Guimarães Rosa no debate acerca do lugar do ficcional, porque houve o direcionamento do olhar do leitor para o aspecto documental de suas narrativas nas primeiras edições e entrevistas – ainda que nestas houvesse maior instabilidade quanto a esse aspecto.

Não considero que houve um mascaramento a fim de divulgar os livros que negavam tais características. No âmbito privado, o escritor se debatia com a demanda documental, o que se revela em sua correspondência. Em carta enviada ao pai em março de 1946, Guimarães Rosa expõe sua busca de documentação:

Agora, o mais importante: penso poder ir aí, em começo de dezembro próximo. [...] além do prazer de passar cinco dias em Belo Horizonte, e revê-los, a todos, preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna.²⁰⁶

A imagem do autor munido de cadernetas e lápis no lombo dos cavalos é confirmada pela carta. Mas que literatura moderna é essa? Em 1964, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, a postura epistolar de Guimarães Rosa é diferente: “o acento para o aspecto ‘documentário’ do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um ‘mal necessário’, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica”²⁰⁷. Na mesma carta, chama o pitoresco sertanejo de camuflagem e proteção para o transcendente.

Na década de 1960, por mais que continue afirmando o fato de que sua escrita é uma consequência direta da experiência sertaneja, por exemplo, na entrevista a Günter

²⁰⁶ Carta ao pai de 6 de nov. de 1945. Rosa, V. G. Op. cit., p. 186-187.

²⁰⁷ Carta de 3 de jan. de 1964. Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op. cit., p.123.

Lorenz, Guimarães Rosa passa também a desconstruir a ideia com a escolha de novos temas e formas de apresentação dos livros (orelhas, paratextos de *Tutaméia*).

As novidades são vistas com desconfiança por diversos críticos, que viram, na mudança formal e temática, um escritor que ficou sem assunto, repetindo-se ao acentuar os achados verbais, os “malabarismos técnicos e de linguagem”. O que pode ser explicado pela autorrepresentação autoral que passa pela tradição de um olhar atento para a realidade nacional e coerente com a sua própria origem sertaneja. Para Deise Dantas Lima,

A fixação da figura pública de Guimarães Rosa como diplomata-vaqueiro superdimensionou o acento sobre pólos unidos pela idéia do exotismo, tomado como síntese de uma unidade cindida pelos apelos contraditórios do localismo e do cosmopolitismo. Assim, na predominância da identidade como diplomata, a tematização da vida sertaneja era considerada como marca inegável de uma realidade brasileira típica, mas extravagante aos olhos dos leitores dos grandes centros urbanos. Em outra direção, na escolha da figura do vaqueiro, a inventividade lingüística era valorizada como imprevista alavanca para a legitimação de uma forma narrativa desgastada – o regionalismo – pois aproximava a literatura brasileira da grande tradição ocidental, sobretudo em seu impulso experimental e na reflexão sobre a filosofia e a metafísica.

A imagem autoral fundada nessa alternância ou na síntese entre o diplomata e o vaqueiro, entre o “pé-duro” e o “casca fina”, nem “cafajeste”, nem “transcendente”, é produto e é engendrador da autorrepresentação de Guimarães Rosa.

A instabilidade quanto à valorização dos aspectos documentais ressalta a desconfiança na compreensão do literário enquanto linguagem autônoma, o que não se explica apenas pela expectativa dos leitores. A preservação e a transgressão do cânone realista-naturalista e do veto ficcional foram, assim, projetadas como moldura para a leitura das narrativas, mas os manuscritos mostram que a instabilidade era constitutiva do autor e da imagem de si construída para guiar a produção literária.

Em carta à crítica literária Mary Lou Daniel, Guimarães Rosa listou três aspectos importantes para a sua produção literária:

A *posteriori*, sim, posso achar que talvez estejam na base do que escrevo: 1) forte horror ao lugar-comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo; 2) uma necessidade de ‘verdade’ (captação do ser real das pessoas e das coisas, da dinâmica do existir) e de ‘beleza’ (afinamento de expressão, busca da música ‘subjacente’ às palavras, intuição de algo, na linguagem, que deva falar ao inconsciente ou atingir o supraconsciente do leitor). Daí: necessário ‘enriquecimento’ e ‘embelezamento’ do idioma.²⁰⁸

²⁰⁸ Carta a Mary Lou Daniel, de 3 de nov. de 1964. Daniel, M. L. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 3.

Ao considerar que só *a posteriori* poderia descrever seu processo nesses termos, o autor refere-se à indicação de um projeto literário ou trata-se de uma aceitação de sua imagem autoral que circula na década de 1960?

A lógica alternativa não funciona quando colocada em função da autorrepresentação autoral: sobrepondo produção e leitura, a atenção aos perigos do automatismo, a busca pela “dinâmica do existir” e a tentativa de atingir o leitor de forma singular, esse *programa* espraia-se nos manuscritos rosianos, em suas narrativas, em textos que encenam a duplicidade autoral (os prefácios de *Tutaméia* parecem cumprir tematicamente tais preocupações, tendo sido sintetizadas em “Sobre a escova e a dúvida”); nos motivos ou mecanismos de produção de seus paratextos; nos procedimentos relativos à sua autorrepresentação.

Esses três (e outros tantos) aspectos relativos à criação literária rosiana não ocorrem sempre de forma uníssona, como tentei mostrar nesta tese. Na carta a Mary Lou Daniel, Guimarães Rosa constrói essa ideia de síntese que revelaria sua autoimagem, mas, no acompanhamento das narrativas rosianas e das diversas formas encontradas pelo autor para falar sobre si (e sobre seu processo de construção estética), é possível ver as diferentes facetas que guiaram as produções do autor e as interpretações de sua obra. A pluralidade rendeu, nos manuscritos e na obra publicada, expressões relativas à identidade enquanto algo desconhecido e em construção (o rascunho, imagem que retorna em diversos pontos de sua ficção), como afirma o *incipit* do conto “Se eu seria personagem”: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo dos meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão”²⁰⁹.

²⁰⁹ Rosa, J. G. “Se eu seria personagem”. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Op. cit., p. 138.

“desfecho do fim desse final”¹

Mas esse autor objetivado, que deixou de ser princípio de visão e se tornou objeto de visão, difere do autor – personagem de biografia [...] No interior da obra, o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo. Sua individuação como homem já é um ato criador secundário do leitor, do crítico, do historiador, independentemente do autor como princípio ativo da visão – um ato que o torna pessoalmente passivo.²

Os momentos de construção da imagem de si deixaram traços na documentação do arquivo do escritor, tanto manuscritos de natureza ficcional, quanto em cartas, diários, orelhas, álbuns de recortes, projetos de ensaios, listas, entre outros. Em uma dessas ocasiões, nas provas da quarta edição de *Sagarana*, Guimarães Rosa decidiu corrigir os cabeçalhos que exibiam o nome *J. Guimarães Rosa*, rasurando a abreviação e inscrevendo *João* em cada uma das páginas (Anexo 6), por mais de cem vezes. Para indicar a alteração, não bastava um recado ao editor ou àquele que iria passar a limpo as novas correções do livro?

Esse gesto reiterado de recuperação do prenome ocorre no momento em que o escritor trabalhava também na publicação de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*. A mudança em si (J. para João) não é tão significativa para os leitores (é possível que muitos nem a tenham percebido), mas creio ser notável o fato de que o autor, modificando sua assinatura dez anos depois de sua estreia, tenha apostado na repetição do traço individual de sua grafia para garantir a mudança do nome na página.

Em outra ocasião, em 1965, queixa-se de uma escolha do tradutor Curt Meyer-Clason que teria resultado em um formulação textual “anti-Guimarães Rosa, contra a ‘maneira’ e ‘essência’ do autor”³. A retomada obsessiva do nome e a enunciação de uma “essência” autoral sinalizam decisões relativas ao delineamento da assinatura rosiana em ocasiões em que o escritor se deparava com uma nova forma de apresentação de sua

¹ Rosa, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Op. cit., p. 421.

² Bakhtin, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 191-192.

³ Carta a Curt Meyer-Clason, de 9 de fev. de 1965. In: Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Op. cit., p. 237-238.

obra, o que parece ter exigido a reposição de algum significado em torno da imagem de si.

Ao identificar-se como autor, é preciso situar-se no repertório social de formas de se relacionar com a autoria e com o objeto estético, para expor-se e ser reconhecido como tal. Esse processo é contínuo. É necessário sempre repor para leitores, críticos e para si mesmo qual é o denominador comum entre os diferentes aspectos que fundam a identidade autoral; os leitores e a crítica, por sua vez, também restituem e constroem novos parâmetros para o que entendem por autor.

No primeiro momento da recepção crítica da obra de Guimarães Rosa, o escritor era comparado a nomes como os de Rudyard Kipling, Gustave Flaubert e James Joyce; entre os brasileiros, os parâmetros de comparação estavam em torno de Euclides da Cunha, Afonso Arinos, Mário de Andrade e Monteiro Lobato. A dificuldade de avaliação da prosa rosiana resultou em formulações semelhantes às de Clóvis Ramalhete:

Tomem a ossada de Afonso Arinos e entulhem com folclore, realidade rural, geologia e fantasia; ponham-lhe cartilagens e músculos, tomados um pouco a Monteiro Lobato, um pouco a Euclides e outro tanto também – por que não? – a Cornélio Pires; e botem tudo ao sol frio, manso de Minas Gerais. Depois vistam o fantoche com peças díspares, uma calça caipira aparecendo sob uma sobrecasaca de antologia, batam-lhe um chapéu a sopapo e acendam-lhe afinal, nos olhos, um brilho coruscando malícia – e eis aí o contista falado, com muitos defeitos e suficientes qualidades.⁴

Sua prosa seria um corpo formado, desde a ossada, por outros escritores e caracterizado igualmente pelo sol frio de Minas Gerais; a aparência superficial, “sobrecasaca de antologia”, sugere que havia um uso malicioso de outros autores para a composição de suas narrativas.

A identificação de uma rede discursiva pela qual se reconheceriam os valores e defeitos dessa nova prosa foi recorrente entre os leitores e sem dúvida era pertinente também para o escritor: sua biblioteca, seus manuscritos e as citações nas obras (assumidas, inventadas ou recriadas) mostram que o aspecto antologista não era uma sobrecasaca, mas, para continuar no campo imagético de Ramalhete, sua ossatura.

O hábito de colecionar as críticas que saíam publicadas em jornais colocava o autor diante das diversas formas encontradas pelos leitores para se relacionarem com seus livros e com o que percebiam da presença ou postura autoral assumida por ele em sua obra. Quando o autor ocupou, por sua vez, o lugar de avaliação, comentando textos

⁴ Ramalhete, C. Horácio lê. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 mai. 1946. IEB. JGR-R02,016. Caixa 088.

de escritores recém-ingressados no campo literário, evidenciou alguns dos seus parâmetros estéticos, tais como o de autenticidade e de apuro formal.

Ao recorrer à fortuna crítica rosiana, não propus uma revisão da história da recepção das obras. A ideia foi mobilizar aspectos dessa recepção em relação a diferentes materiais que poderiam delinear o vínculo entre o escritor e esses agentes do campo literário responsáveis por difundir e avaliar sua obra. Por isso, foi importante examinar a autorrepresentação do escritor percebida pela crítica e colecionada por ele nos álbuns de recortes mantidos em seu arquivo pessoal; apreender a imagem de si, da crítica e dos outros escritores reveladas em cartas, nos cadernos de anotações do concurso Walmap e nos manuscritos de ensaios inacabados.

Em entrevistas e depoimentos, Guimarães Rosa evidenciou posturas autorais que guiaram a leitura de suas narrativas. Nessa situação dialógica, que o permite dar pistas de sua autopercepção enquanto autor, propôs uma representação de si que resultava, em parte, da dinâmica entre ele e o entrevistador. O caráter provisório de um autocomentário que se torna permanente para os leitores resultou na recusa do escritor de dar entrevistas após o lançamento de *Sagarana*, época em que chegou a afirmar-se como escritor regionalista, ainda que por contingência. Esse tipo de exposição de si ocorrido na estreia não se repete, visto que o escritor passa a enunciar-se a partir de paradoxos.

A conduta de obscurecimento de declarações acerca da própria obra está presente também nas orelhas das edições até 1965, nas quais o escritor adotava (anonimamente) o discurso editorial de apresentação de si mesmo e das narrativas. Nesses textos, afirma-se a importância da realidade sertaneja, desestabilizam-se gêneros, apresentam-se textos e ilustrações que só se esclarecem depois da leitura do livro, encenando uma autorrepresentação que orienta os leitores sem que o autor se arrisque em confissões que possam sugerir a necessidade de intervenção. Ou seja, Guimarães Rosa mantinha a autonomia da obra sem deixar de guiar sua recepção.

A imagem de um escritor que se munia de cadernetas para registrar informações em suas viagens circulava entre os primeiros leitores das obras de Guimarães Rosa e passou a ser buscada em suas narrativas, sendo ainda hoje retomada pela crítica. Entre os escritos públicos e privados, os diferentes suportes e tipos textuais abordados nesta tese, observei a autorrepresentação do escritor nas notas de viagem *A Boiada* e

recuperei a sua importância na composição de textos que encenam a situação dialógica do homem que procura compreender a realidade sertaneja.

Para uma perspectiva mais abrangente das estratégias de autorreferência em produções autobiográficas, focalizei detidamente o diário pessoal *Paris* (ou *Nautikon*) e suas repercussões para a escrita ficcional. Produzindo e lendo imagens de si na escrita do diário, Guimarães Rosa enunciava também as dificuldades do registro do olhar introspectivo, assim como a parcialidade do olhar que se volta para a apreensão do outro.

Foi a partir da reflexão acerca da escrita pessoal cotidiana que iniciei as análises de textos literários de Guimarães Rosa. O escritor ficcionalizou fragmentos de seu próprio diário, comparou diários de escritores e usou temas abordados em sua experiência como diarista em outros tipos de textos, como o ensaio, o prefácio e a crônica, evidenciando imagens de si e de autores com os quais dialogava. Nesses textos, além do tema do encontro entre escritores, o autor encenou o debate sobre condutas estéticas e a dualidade entre estudos formalistas e sociológicos em torno de sua fortuna crítica, expondo uma postura autoral.

A autorrepresentação mais comentada pela crítica rosiana, apreendida sobretudo a partir de livros como *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, diz respeito à imagem do escritor pesquisador e do autor que assume o olhar do sertanejo. No entanto, ao investigar os textos de Guimarães Rosa publicados inicialmente em periódicos, percebe-se um repertório mais amplo de formas de se autorrepresentar. Nessas narrativas o escritor recorre, por exemplo, a uma constituição autoral a partir do exercício da citação e das formas de expor a alteridade.

A situação dialógica que sustenta *Grande Sertão: Veredas* também foi usada como mecanismo de autorrepresentação em textos que encenavam a presença autoral de forma mais direta, como a reportagem-ensaio e a entrevista-poética. Nesses textos e nas crônicas sobre viagens (1947-1953) uma imagem do autor diferente daquela a que os leitores estão acostumados, imagem mais próxima a dos textos dos viajantes naturalistas, ou seja, a de um sujeito que se posiciona de forma externa ao que relata, tentando compreender e não necessariamente participar do que observa. Esses mecanismos são essenciais para pensar a autorrepresentação rosiana porque participam de um debate mais amplo acerca do conceito de ficção que guia a sua obra: o

real selecionado e presente no relato já é um ato de ficcionalização, na medida em que a seleção e a combinação transgridem os campos de referência, atribuindo “uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito [...] do que é assim referido”⁵.

A comparação entre as variantes de cada um dos textos (manuscritos, versões publicadas em periódicos e em livros), relacionando-os a manuscritos de projetos inacabados, permitiu compreender posturas autorais pouco abordadas, mas importantes para a compreensão do lugar ocupado por Guimarães Rosa no campo literário. O estudo da diversidade do acervo do escritor que, até mesmo pelo tipo de organização e princípio de seleção, revela uma postura autoral relevante para a interpretação de sua prosa.

No exame das narrativas, reiterei interpretações que passavam pela questão da importância do relato de viagem e da cultura boieira, do aproveitamento das notas relativas à observação da realidade sertaneja, do papel do diálogo e da interlocução para a estruturação ficcional. A partir desses aspectos levantados pela fortuna crítica rosiana, busquei o entendimento da autorrepresentação por meio de seus modos de produção e de recepção, tentando compreender a dinâmica da presença de Guimarães Rosa no campo literário. Este o consagrou, entre outras razões, por sua autoimagem singular, transformando o seu nome em padrão estético.

Por fim, trabalhar com um arquivo literário é manter-se atento para a multiplicidade e para o risco de atrair-se apenas pelo material que, indisponível para a maioria dos leitores, pode reforçar hipóteses *a priori*, deixando de ver diferenças e contradições. Como apontou Arlette Farge, “a vontade de compreender é exigente; é por isso que há tantas ilusões a combater quanto condições a cumprir”⁶. Os manuscritos testam a capacidade de rigor e de imaginação de seu leitor, minando ou confirmando seus pressupostos; no arquivo, deve-se desconfiar dos pequenos achados para continuar a interrogá-lo, mantendo-se “longe do arquivo-reflexo onde se colhem apenas informações e do arquivo-prova que conclui demonstrações, como se esgotasse de uma

⁵ Iser, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Bluma Waddington Rocha; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 14.

⁶ Farge, A. *O Sabor do Arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009, p. 92.

vez por todas o material”⁷. Negar o acaso de algumas escolhas é iludir-se. Haveria tantos outros manuscritos que ajudariam nas questões não resolvidas e que nem foram identificados, além de outros que foram descobertos, mas que deixaram de ser recuperados nas análises.

O narrador de “Desenredo”, conto de *Tutaméia*, descreve como Jó Joaquim releu o passado para inocentar sua mulher, em um conjunto de procedimentos semelhantes à pesquisa em arquivos e significativa para entender a autorrepresentação: “O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado plástico e contraditório rascunho”⁸.

A pesquisa no arquivo e a análise dos textos rosianos podem ser comparadas também à imagem da “pesca submarina” criada por Guimarães Rosa: a investigação é composta de descobertas e deslumbramentos, mas o pesquisador deve estar sempre alerta para a imensidão do que está fora do alcance de seus olhos.

⁷ Ibidem, p. 118.

⁸ Rosa, J. G. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Op. cit, p. 40.

Referências

DE GUIMARÃES ROSA

- Rosa, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Corpo de Baile*. São Paulo: José Olympio, 1956.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Antes das Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *A Boiada* [ed. fac-símile] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. Leon Morin, Padre [orelha]. In: Beck, B. *Leon Morin, Padre*. Trad. Gulnara Lobato de M. Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. Simples passaporte [apresentação]. In: Costa, J. A. V. *De Sete Lagoas aos Sete Mares*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- _____. Dezesesseis vezes Minas Gerais [orelha]. In: Barreiros, E. C. *O segredo de Sinhá Ernestina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. Pequena palavra [apresentação]. In: Rónai, P. *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E COLETÂNEAS DE CARTAS

- Borba, J. C. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. IEB. JGR-R2, 214.
- Bloch, P. Entrevista a Pedro Bloch. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 580, 15 jun. 1963.
- Camacho, F. “Entrevista com Guimarães Rosa”. *Humboldt*, Berna, n. 37, 1978.

- Dantas, P. *Sagarana emotiva: Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- Faria Coutinho, M. da G. "Entrevista com Guimarães Rosa". Cópia da entrevista para o Colégio Brasileiro de Almeida. 1966. IEB. JGR-R08,011. Caixa 093.
- Leite, A. "Arte e céu, países de primeira necessidade..." Entrevista com Guimarães Rosa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 maio 1946. IEB. JGR-R2, 215. Caixa 088.
- Lorenz, G. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Coutinho, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1983.
- Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Ed. UFMG, 2003.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Ed. UFMG, 2003.
- Rosa, V. G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- Guimarães, V. *Joãozinho: A infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.
- Wiznitzer, L. "Encontro com Guimarães Rosa e Cícero Dias em Paris". *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, jan. 1950. IEB. JGR-R2, 88,11.

SOBRE GUIMARÃES ROSA

- Abreu e Sousa, M. R. *Meninos eu li! Cartas de leitores de Sagarana a Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.
- Andrade, A. M. B. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: Terceiras Estórias*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas. Campinas, 2004.
- Araújo, H. V. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2007.
- Arrigucci júnior, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 40, nov. 1994.
- Bandeira, M. "Rosa em três tempos". In: *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- Barbosa, A. *A epopéia brasileira ou: para ler Guimarães Rosa*. Goiânia: Imery, 1981.
- Bezerra, M.; Heidemann, D. Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta! *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, 20, n. 58, set./dez. 2006.
- Bolle, W. *Grandesertao.br – o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004.

- Bonomo, D. Do surgimento de Sagarana. *Revista Opiniões*, São Paulo, n. 3, 2011.
- Borysow, V. C. *Zoos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- Brasil, A. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- Calobrezi, E. T. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2011.
- Camargo, F. A. C. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, mar./set. 2012.
- _____. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- Campos, A. de. Um lance de “dês” do Grande Sertão. In: _____.; Campos, H. de; Xisto, P. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1970.
- Campos, A. L. de. *A travessia crítica de Sagarana*. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.
- Campos, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Candido, A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. "Notas de crítica literária – Sagarana". In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- Cavalcante, M. N. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista IEB*, São Paulo, n. 41, 1996.
- _____. N. *Bicho Mau: a gênese de um conto de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.
- César, A. C. Um italiano na obra de João Guimarães Rosa. *Plural Pluriel*, Paris, n. 4-5, 2009.
- Costa Lima, L. O sertão e o mundo: termos da vida. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- Costa, A. L. M. *João Guimarães Rosa, Viator*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, 2002.
- Coutinho, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1983.
- Covizzi, L. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*, no Brasil, em dias de época. In: Duarte, L. P. et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003.
- Daniel, M. L. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

- Drummond, C. D. *Fala, amendoeira*. In: *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- Duarte, L. P. et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000.
- _____. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2002.
- _____. *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2007.
- Fagundes, B. F. L. "Sua alta opinião compõe minha valia" – Leitor, leitura e cultura letrada em alguns contos de João Guimarães Rosa. *Revista de História e Estudos Culturais*, jul./ago./set., vol. 2, Ano II, nº 3.
- Fantini, M. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial; Senac, 2004.
- Galvão, W. N. *As formas do falso – Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *Mínima Mímica – ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Gama, M. *Sobre o que não deveu caber – repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- Garbuglio, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- Ginzburg, J. Notas sobre o "Diário de Guerra de João Guimarães Rosa". *Aletria*, Rio de Janeiro, 20, n. 1, maio/ago. 2010.
- Groke, H. T. *Despactários no Diverso – Grande sertão: veredas e a poética da Relação*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.
- Haas, V. *O silêncio das epígrafes – A construção de Primeiras Estórias*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- Hansen, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- _____. A imaginação do paradoxo. *Floema*, jan./jun., n. 3, 2006.
- _____. *Grande Sertão: Veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada – Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 10, 2007.
- Hoisel, E. *A escritura biográfica*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.
- Lara, C. de. João Guimarães Rosa na França: anotações do diário de Paris. *Revista Travessia*, Florianópolis, 1988.
- _____. Rosa por Rosa: memória e criação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.41, 1996.
- Leonel, M. C. *Guimarães Rosa Alquimista: processo de criação do texto*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985.

- _____. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- Lima, D. D. *Artes da memória: ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual, em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.
- Lima, S. M. D. No tempo de Sagarana. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, n. 12, 2006.
- Machado, A. M. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- Marinho, M. *Heterônimos, autoficção e modernidade em Grande Sertão: Veredas: outrar-se em enigmas*. In: Lélia Parreira Duarte et al. *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: Puc Minas. 2007.
- Marques, R. “Grafias de coisas, grafias de vida”. In: _____.; Souza, E. M. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- Martins, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- Martinez de Aguiar, M. V. Arquivos e historicização de uma tradução: a recepção de Guimarães Rosa na França dos anos 1960. *Manuscrita*. São Paulo, n. 20, 2011.
- Mello, C. C. de. *Guimarães Rosa, um intérprete do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
- Menezes, R. S. *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.
- Moraes Augusto, M. G. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”: filosofia e sofística em *Tutaméia* de João Guimarães Rosa. *Humanitas*, n. 63, Coimbra, 2011.
- Novis, V. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- Nunes, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- Paro, S. R. *Crítica textual em Tutaméia – Terceiras Estórias: no prosseguir, a travessia rítmica*. Tese (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2008.
- Pereira, J. M. (Org.). *José Olympio – O Editor e Sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- Proença, M. C. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura do Serviço de Documentação Ministério da Educação, 1958.
- Revista IEB*, n. 41, São Paulo, USP, 1996.
- Rónai, P. Os vastos espaços. In: Rosa, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- Rosenfield, K. *Os descaminhos do Demo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Imago; Edusp, 1993.
- Rowland, C. *A forma do meio – livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2009.
- Silva, M. L. C. *Guimarães Rosa e a máscara autoral em Tutaméia: a perspectiva anedótica do traço autobiográfico*. In: Duarte, L. P. et al. *Veredas de Rosa I*. Belo Horizonte: Puc Minas, 1998.

- Sperber, S. F. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- Souza, E. M. Rosa entre duas margens. *Revista Piauí*, São Paulo, p. 5-7, dez. 2006.
- _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- _____. “A biografia – um bem de arquivo”. In: *Janelas indiscretas – ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____.; “Rosa residual”. In: _____. Miranda, W. M. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- Theodozio, V. M. P. *Autor & edição: três sub-séries da correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- Vasconcelos, S. G. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- Verlangieri, I. V. R. *João Guimarães Rosa – correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo. Araraquara, 1993.
- Versiani, D. B. Reflexões sobre o surgimento, a morte e o retorno das noções de autor e sujeito. *Léngua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana, n. 6, 2008.
- Viegas, A. C. C. *Primeiras Veredas no Grande Sertão: a Crítica dos anos 50*. 3º Congresso Abralic, 1995, Niterói. Limites. São Paulo: Edusp. 1992.
- Viotti, F. B. *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo. Um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Belo Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- Alighieri, D. *A divina comédia – Inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Alves, L. P. *Considerações sobre estudos literários em meados de 1970*. São Paulo : Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- Amado, J. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- Amossy, R. *Imagens de si no discurso*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu e Sírío Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.
- Andrade, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo; Brasília: Livraria Martins Editora; INL, 1972.
- Arfuch, L. *O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

- Baptista, A. B. "O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários". In: *Coligação de avulsos - ensaios de crítica literária*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- _____. *Autobibliografias*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- Bakhtin, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Barthes, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Blanchot, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Booth, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- Borges, J. L. O fazedor. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, v. II, 1999.
- Bourdieu, P. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia Silveira; Denise Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *As regras da arte - Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Butor, Michel. *Repertoire II*. Paris: Éditions du Minuit, 1964.
- Candido, A. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- _____. A vida ao rés-do-chão. In: _____. (et al.). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- Chamarat, G.; Goulet, A. (Orgs.). Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996.
- Chartier, R. Figures de l'auteur. In: _____. *Culture écrite et société*. Paris: Albin Michel, 1996.
- Compagnon, A. *La Seconde Main*. Paris: Seuil, 1979.
- Contat, M. (Org.). *L'auteur et le manuscrit*. Paris: PUF, 1991.
- Corrado, D. L'hôte intime: figures du narrataire dans le journal. In: Montandon, A. (Org.). *De soi à soi: l'écriture comme autohospitalité*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- Costa Lima, L. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

- _____. (Org.) *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- Diaz, B. Usages autobiographiques de la lettre au XIX^e siècle. *L'Autobiographique hors l'autobiographie*. *Elseneur*, n. 22, Presses Universitaires de Caen, 2008.
- Diaz, J.-L. L'auteur vu d'en face. In: *L'auteur – Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996.
- _____. *Devenir Balzac – L'invention de l'écrivain par lui-même*. Paris: Christian Pirot, 2007.
- _____. *L'écrivain imaginaire – Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- D'iorio, P.; Ferrer, D. *Bibliothèques d'écrivains*. Paris: CNRS, 2001.
- Dourado, A. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva; INL, 1973.
- Eco, U. *Lector in fabula – leitura do texto literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- El far, A. *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- Farge, A. *O Sabor do Arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.
- Fonseca, R. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Foucault, M. "O que é um autor?" In: *Ditos e escritos (v.3)*. In: _____. *Ditos e escritos (v.3)*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.
- Gasparini, P. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- Genette, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- Green, J. *Journal I (1928-1938)*. Paris: Plon, 1938.
- Hallewell, L. *O livro no Brasil – sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.
- Heinich, N. *Être écrivain – creation et identité*. Paris: La découverte, 2000.
- Iser, W. *O fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Bluma Waddington Rocha; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- _____. *O ato da leitura*. (v. 1). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *O ato da leitura*. (v. 2). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- Jauss, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- Julien, D. La préface comme auto-contemplation. *Poétique*, Paris, n. 84, 1990.
- Kaufmann, V. *L'Équivoque épistolaire*. Paris: Minuit, 1990.
- Lafetá, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. *L. Figurações da intimidade – imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- Lane, P. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1992.
- Leclerc, G. *Le sceau de l'oeuvre*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Lejeune, P. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. (Org. Jovita M. G. Noronha). Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- Lièvre, É. "Le style comme écriture de soi: l'exemple de Marivaux". In: Col, N. (Org.). *Écritures de soi*. Paris: L'Harmattan; Espaces littéraires, 2007.
- Lima, R. E. *A crítica literária na universidade brasileira*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1997.
- _____. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: Miranda, W. M.; Souza, M. E. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- Lima, Y. S. de. *A ilustração na produção literária (São Paulo – década de vinte)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.
- Maingueneau, D. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *O discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010.
- Marques, R.; Souza, E. M. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- Meizoz, J. *Postures Littéraires*. Genebra: Slatkine, 2007.
- _____. *La fabrique des singularités (Postures Littéraires II)*. Genebra: Slatkine, 2011.
- Meneses, A. B. de. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.
- Miceli, S. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1. 2004.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Momentos do livro no Brasil: edição comemorativa dos 30 anos de atividade da Ática*. São Paulo: Ática, 1996.
- Moraes, M. A. de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.
- _____. "Ligações perigosas". In: Pino, C. A. (Org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 73.
- Morais, F. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Murad, S. *Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- Oster, D. *Passages de Zénon: essai sur l'espace et les croyances littéraires*. Paris: Seuil, 1983.

- _____. *L'Individu littéraire*. Paris: PUF, 1997.
- Otte, G. O "Diário Alemão" de João Guimarães Rosa – relato de um projeto de pesquisa em andamento. In: Duarte, L. P. (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2002.
- Pereira, J. M. (Org.). *José Olympio – O Editor e Sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- Pino, C. A. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004
- _____. (Org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- Proust, M. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 2003.
- Ramos, G. *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 1994.
- Sabino, F. *Cartas perto do coração – dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011.
- Samoyault, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- Sampaio, R. de C. *Edição anotada dos Arquivos Implacáveis de João Condé*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- Santiago, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1962.
- Schneider, M. *Ladrões de palavras; ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.
- Searle, J. *Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem*. Coimbra : Livraria Almedina, 1981.
- Souza, E. M. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- _____. *Janelas indiscretas – Ensaio de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____.; Miranda, W. M. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- Süssekind, F. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- _____. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- Valéry, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Vasconcelos, S. G. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- Veríssimo, L. F. Isolado. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, fev. 1997-1998.
- _____. *A volta do gato preto*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- Viala, A. *Naissance de l'écrivain – sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Viollet, C. *Ecriture mécanique, espaces de frappe – Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme*. *Genesis*, Paris, n. 10, 1996.

ACERVOS CONSULTADOS

Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo (IEB/USP). Acervo João Guimarães Rosa.

Fundação Biblioteca Nacional. Acervo José Olympio.

Fundação Casa de Rui Barbosa.

Museu Casa Guimarães Rosa.

ANEXO 1: ANÚNCIO PUBLICITÁRIO DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Nas Livrarias

UM ROMANCE DE *João Guimarães Rosa* :

GRANDE SERTÃO: VEREDAS

("O Diabo na rua, no meio do redemoinho...")

SENSACIONAL. ESTRANHO. PODEROSO.

Sendo um amor o impossível. Onde narra a sua vida o ex-jagunço Riobaldo. O sertão está em toda a parte. Dois meninos atravessam o São Francisco numa canoa. A força particular. O escrito que veio da matriz de Itacambira. Nhorinhá, a linda, rapariga perdida no ser do sertão. Os cavalos na madrugada. Diadorim e Otacília. Seja ciúme, amor, ódio e sangue. A carne do homem que não era macaco. Na Guararavacã do Guaicuí do nunca mais. Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem. Rosa'uarda, mōça turca. Um homem desceu o rio Paracatú, numa balsa de burití. À meia-noite, nas Veredas Mortas. O que apareceu montado na égua. O leproso trepado na árvore. Seis chefes jagunços põem outro em julgamento, na Fazenda Sempre-Verde. Episódio de Maria Mutema e do Padre Ponte. A matança dos cavalos. De como Indalécio e Antônio Dó invadem a cidade de São Francisco. A canção de Siruíz. O sofrer de dois amores. Morte de Medeiro Vaz — o rei dos Gerais. O sertão é dentro da gente. A mulher presa no sobrado. Nos campos do Tamanduá-tão : foi grande batalha.

N O T A — Aos leitores, e aos que escreverem sôbre este livro, pede-se não revelar a sequência de seu enredo, a fim de não privarem os demais do prazer de descoberta do GRANDE SERTÃO : VEREDAS.

.....

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

GUIMARÃES ROSA EM 35 QUADROS

— I —

"João Guimarães Rosa nasceu à margem do Ribeirão da Onça, no arraial de Cordisburgo, entre Curvelo e Sete Lagoas, Minas Gerais, zona de engorda de gado. Pai de Caeté, mãe de Jequitibá, no Rio das Velhas, ambos de famílias de fazendeiros de gado".

(Rubem Braga, "**Guimarães Rosa, vaqueiro**". MANCHETE. Rio. 14 de novembro de 1953).

— II —

"Cordisburgo veio morar em meu coração trazido por três impressões inesquecíveis: um feijão de tropeiro com torresmo, comido na casa de José Saturnino, a Gruta do Maquiné, e J. Guimarães Rosa, o admirável autor de "**Sagarana**".

(Franklin de Sales, "**Sagarana**". Fôlha de Minas. Belo Horizonte. 14 de novembro de 1951).

— III —

"Lembro-me de que, chegando a Belo Horizonte e estudante de Direito, conheci Guimarães Rosa, no Bairro de Santo Antônio. Sempre lendo, com a ternura dos óculos, como se fossem duas lentes, ganhando o mundo, sempre viajando".

(José Bezerra Gomes, "**De passagem por Minas**". Diário de Pernambuco. Recife. 9 de dezembro de 1956).

— IV —

"O auditório teria ficado cheio de intelectuais e admiradores, se houvesse sido anunciado que aquela sessão de estatísticos e geógrafos terminaria com um dos maiores ficcionistas brasileiros na tribuna, contando coisas tão interessantes. ... Três anos o acadêmico de medicina João Guimarães Rosa serviu na repartição, e dêsse período prestou, naquela noite, um depoimento de grande vigor a respeito da extraordinária figura humana de Teixeira de Freitas, o primeiro a descobrir e aproveitar os talentos intelectuais do futuro romancista.

Formado em medicina, capitão-médico da Polícia de Minas Gerais, com serviço de guerra na Revolução de 1932, Guimarães Rosa ingressaria depois na diplomacia".

(Raul Lima, "Livros e Fatos". Diário de Notícias. Rio. 30 de junho de 1957).

— V —

"Mas a inquietação interna persistia em torturar o exilado da Universidade de Belo Horizonte, o qual, procurando-se, procura refúgio na zoologia, que, a princípio, pensara fôsse a sua vocação. Foi quando começou a estudar as cobras mineiras, para o que o ambiente oferecia todos os elementos. Mas o ofidismo o enjoo também, daí uma escala para a entomologia, quando, ao que se diz, Guimarães Rosa se tornou o terror dos coleópteros e dos himenópteros caçados para a sua coleção. Mas um período houve em que a Zoologia, que continuaria sempre como uma grande atração, foi suplantada pela botânica. E eis o futuro escritor imerso na sistemática, classificando tudo quanto era plantinha do mato para a formação de um herbário, que, a seu ver, se tornaria famoso".

(Paulo Duarte, "J. GUIMARÃES ROSA". Anhembi. Fevereiro de 1952).

— VI —

"Mais ou menos às duas e meia da madrugada chega ao hospital o caminhão transportando o doente, vindo em sua companhia o Dr. Guimarães Rosa, abalisado e ilustre clínico em Itaguara".

(A. A. de Lima Coutinho, "A MESSE DE UM DECÊNIO". Itaúna, 1932. Pág. 35).

— VII —

"É um rapaz gordo, cordial e míope, vindo de Cordisburgo, a terra de seu nascimento, de Belo Horizonte, onde se formou em Medicina, de Itaguara, onde inaugurou a sua clínica, de Barbacena, onde serviu como capitão médico da Brigada Militar de Minas Gerais, de Hamburgo e de Bogotá, onde foi respectivamente cônsul e secretário de embaixada".

(José Cesar Borba, "Histórias de Itaguara e de Cordisburgo". Correio da Manhã. Rio. 19 de maio de 1946).

— VIII —

"Conheci-o, quando fiz parte da comissão examinadora perante a qual ele se submeteu a provas, para conquistar o posto inicial da carreira em que hoje figura com assinalado merecimento".

(Basilio de Magalhães, "Sagarana (Filologia e Folclore)". O Estado de São Paulo. 22 de março de 1947).

— IX —

"Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio. É o livro "Magma", de João Guimarães Rosa. Pura, esplêndida poesia".

(Guilherme de Almeida, Relator do "Parecer da Comissão Julgadora do Concurso de Poesia". REVISTA DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, setembro-dezembro de 1936).

— X —

"Em 1946, é chefe do gabinete do ministro João Neves da Fontoura e vai a Paris, como membro da Delegação à Conferência da Paz. Em 1948, está em Bogotá como secretário-geral da Delegação brasileira à IX Conferência Interamericana. De 48 a 50, o escritor se encontra em Paris, respectivamente como primeiro secretário e conselheiro da Embaixada".

(Renard Perez, "Escritores brasileiros contemporâneos. Correio da Manhã. Rio. 7 de abril de 1956).

— XI —

"Eu conhecia muito sumariamente o diplomata Guimarães Rosa, então recente 1.º secretário de embaixada. Quando tive de escolher o chefe do meu gabinete, no Governo Dutra, inclinei-me por ele, por força da chamada "dupla vista". E não errei. Dou muita importância às pequenas coisas; mais do que às grandes. Na manhã em que fui ver o então ministro do Exterior, embaixador Leão Veloso, para rogar-lhe que baixasse meu decreto de demissão da chefia de nossa Missão Diplomática em Lisboa, fiquei alguns quinze ou vinte minutos sózinho na ante-sala (não esquecer que isso se passou nos primeiros de novembro, logo após o golpe de 29 de outubro de 45, que derrubou Vargas, a quem estrepitosamente acompanhei na queda), quando Guimarães Rosa me viu, e logo entrou para saudar-me festivamente, como a um velho amigo. Senti que ele não tinha medo de externar simpatias pelos que estão debaixo, o que é raro em homens de carreiras".

(João Neves da Fontoura, "Borges de Medeiros, sua vida, sua obra, sua época". O Jornal, Rio, 7 de abril de 1957).

— XII —

"Em regra, o alemão prefere que o não obriguem a externar-se. Vive mergulhado num torpor intelectual e físico que torna difícil o nosso contacto com ele. Só por intermédio desse admirável Guimarães Rosa, que, falando esplêndidamente a língua do país, inclusive o dialeto do sul, pôde vencer algumas resis-

tências, logrei surpreender certas reações do alemão médio em face da derrota, da ocupação e do castigo aos maiores nazistas".

(Danton Jobim, "A Alemanha ante Nuremberg". Diário Carioca. Rio. 11 de outubro de 1946).

— XIII —

"Um tal de Viator, que ninguém ainda sabe quem é, entrou com um livro de péso e foi sustentado até o final por Prudente de Moraes Neto e Marques Rebelo, que, com Graciliano Ramos, Dias da Costa e o citado Peregrino, formavam o júri".

(Murilo Miranda, "Revista Acadêmica". Rio. Abril de 1943).

— XIV —

"E ficam aqui a este "Viator" que ninguém conhece, e que tanto merecia entrar para a lista dos grandes contistas brasileiros, o meu derrotado aplauso e a minha admiração".

(Marques Rebelo, "O Prêmio Humberto de Campos". DOM CASMURRO. Rio. 4 de março de 1939).

— XV —

"Pois sei de editor rigoroso que andou em busca de um literato inédito, desconhecido, tão desconhecido que até lhe ignorávamos o nome".

(Graciliano Ramos, "Conversa de Bastidores". A CASA. Rio.

— XVI —

"Em João Guimarães Rosa festejamos também a fidelidade mil vezes tentada, essa doce-amarga teimosia de acender a lâmpada para a vigília literária nas noites do exílio, e de povoá-las de personagens nacionais sem medo das insónes e tentaculares glórias cosmopolitas, sem esperança de chamar a atenção dos dúbios testamentários de Alfredo Nobel".

(Henrique Pongetti, "Corpo de Baile". O Globo. Rio. 4 de abril de 1956).

— XVII —

"Foi um dos mestres do conto brasileiro, que é ao mesmo tempo um erudito de curiosidade universal, J. Guimarães Rosa, que me assinalou o contista japonês, Ryunosuke Akutagawa, autor da narrativa a seguir".

(Paulo Rónai, "O CONTO DA SEMANA". Diário de Notícias. Rio. 30 de outubro de 1955).

— XVIII —

"Sei que Rosa está tramando alguma coisa, que trabalha em silêncio, que de repente nos surgirá com um romance talvez, em que suas experiências de viajante ou simplesmente de homem que viveu aplicadamente a sua juventude, tomem uma forma bem sofrida e por isso rica e severa. Encontrei traços de Rosa em muitos lugares por onde andei, principalmente pela Itália. — "Quem passou por esta cidade foi Guimarães Rosa, discreto, secreto, deslizando, e sempre a tomar notas, era o que me informavam inalteravelmente em Bolonha, em Parma, em Luca, em Florença. Com o seu ar enganadoramente cordial e aberto, pois é um ser que na verdade se esconde e prefere observar, compreender, a exibir-se ou representar, Guimarães Rosa é um anotador, um homem que se documenta, que controla a sua literatura sólidamente, com a consciência de que não basta brilhar, ou escrever belo, mas que é preciso saber exatamente o que se quer dizer, e tratar o assunto com todos os elementos da verdade e não apenas com o colorido mudável, provisório e variável".

(Augusto Frederico Schmidt, "A saga de Rosa". Correio da Manhã. Rio. 18 de janeiro de 1952).

— XIX —

"... e tenho a certeza de que não raro o autor se socorreu aqui do carnet de notas, do qual nunca se separa..."

(Bernardo Gerson, "Regionalismo e universalismo em Guimarães Rosa". Diário de Notícias. Rio. 6 de maio de 1956).

— XX —

"Seu" Guimarães era gozado... Não largava o caderninho nem nos rodeios... Boa pessoa, boa prosa, figura muito, mas muito! fina, "seu" Guimarães".

("O vaqueiro e o ministro: o personagem fala sobre o autor". Revista FLAN. Rio).

— XXI —

"Quando emite um pensamento, fá-lo com a precaução do papagaio, que ao mudar de galho experimenta-o primeiro, com o bico, e depois com a pata, deixando a outra ainda agarrada ao galho que vai largar. Depois que se sente bem seguro pelo bico e pela pata no ramo onde vai pousar, é que ele larga o poleiro onde estava..."

(Paulo da Silveira, "Um livro que saltou por cima do futuro". Jornal do Comércio. Rio. 22 de janeiro de 1953).

— XXII —

"Além disso, é um homem educadíssimo, coisa que vai rareando em nosso meio".

(All Right, "A propósito de um livro". Correio da Manhã, Rio. 13 de março de 1956).

— XXIII —

"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, sendo atualmente o proprietário da "Chat-terie de Rosa", inscrita na federação internacional dos "Cat Clubs de todo o mundo".

(Carlos R. M. de Laet, "NO MUNDO DOS BICHANOS". Revista FLAN. Rio. 1953).

— XXIV —

"Guimarães Rosa sorri sempre, anda a passos mansos, como quem pisa em tapetes ou como felino que desliza, e tem polidos gestos curtos. ... O que pensa, realmente, não se adivinha. O que sente, isto sim, vê-se como através de um vidro lavado pela chuva. ... Tanto aqui, nos salões do Esplanada, ou na rua, como no Uruguai, ele será sempre o grande solitário, perdido em si mesmo. Guimarães Rosa tem medo da solidão".

(Ruth Guimarães, "Nove paulistas julgam um mineiro". MANCHETE, Rio. 13 de outubro de 1956).

— XXV —

"Há una faccia chiusa e contegnosa. Quando lo vedi, lo scambieresti per un notaio di provincia".

(Adriano Grego, "La scoperta di un capolavoro letterario che solo i Brasiliani potranno leggere". IL TEMPO. Roma. 27 de novembro de 1956).

— XXVI —

"O meu mestre e amigo Giuseppe Ungaretti usaria expressão mais direta, invocando razões de ordem hormonal em calão pitoresco, que eu não me atrevo a trazer para este bem comportado rodapé, e que, segundo ele, são as únicas a exprimir a força criadora dos artistas poderosos como é o sr. Guimarães Rosa".

(Antonio Candido, "Sagarana". O Jornal. Rio. 21 de julho de 1946).

— XXVII —

"De repente, Guimarães Rosa coloca diante de todos, com um sorriso, o "Grande Sertão: Veredas".

(Antonio Olinto, "São os de Minas que vêm". O Globo. Rio. 5 de dezembro de 1956).

— XXVIII —

"Como se ainda fôsse pouco, esteve a pique de entrar para a Academia Brasileira de Letras, e, se não veste hoje o fardão de imortal, é porque amavelmente cedeu a vez a Raimundo Magalhães Júnior".

(Valdemar Cavalcanti, "Jornal literário: romance 1956". O Jornal. Rio. 23 de dezembro de 1956).

— XXIX —

"Psicologia dos autores a cuja obra o crítico fez restrições:

- a) Os que não se aborrecem com o crítico (exemplo: Guimarães Rosa);

(Renato Jobim, "De um possível diário". Diário Carioca. Rio. 11 de novembro de 1956).

— XXX —

"Instado, várias vezes, a dar entrevistas, a justificar ou explicar a própria obra, sempre se negou a fazê-lo. Compreende-se: isso era tarefa dos críticos e do público, pois se uma obra consegue "comunicar-se" daí resultará implicitamente sua justificativa e explicação. Mesmo diante de algumas reações hostis, verificadas a princípio, Guimarães Rosa não se perturbou; no fundo tinha ele a certeza de que o debate se decidiria a seu favor. O Prêmio do Instituto Nacional do Livro, ratificando, aliás, a do Prêmio "Monteiro Lobato", reafirma essa decisão".

(Brito Broca, "Vida Literária". Correio da Manhã. Rio. 22 de junho de 1956).

— XXXI —

"Aliás, a confiança no futuro é a marca mais visível do escritor Guimarães Rosa, a marca da sua condição inelutável de homem de letras. Não é apenas que a literatura seja, na vida, a única coisa importante para o escritor Guimarães Rosa. Ele também considera que a literatura será, sempre, no renascer das gerações, a única coisa importante para um grupo seleto de pessoas que não são escritores: os leitores. Por isso Rosa se recusa a transigir com os que têm sem ser leitores (embora às vezes sejam escritores), e essa recusa se expri-

me através do cuidado com que ele evita qualquer amabilidade, qualquer facilidade, qualquer fio de Ariadne (perdoem-me o lugar-comum) no labirinto da sua ficção. Rosa não entrega nem a pau o mapa da mina. E faz bem. Porque não existe dificuldade onde vive a autenticidade".

(Afonso Arinos de Melo Franco, "A travessia de J. Guimarães Rosa", Tribuna da Imprensa, Rio. 26-27 de janeiro de 1957).

— XXXII —

"E encomendou-a para luzir-se, como deve, em próxima posse, a 31 de janeiro de 1956. . .

Entretanto, o ministro João Guimarães Rosa diz que fará — excepcionalmente — uma pausa para meditação na sua febril atividade escritora, para também preparar-se para a citada posse, por cuja causa, diga-se de passagem, quebrou desassombradamente lanças durante todo o correr dos tumultuosos — e felizmente já serenados — dias passados. . ."

(José Mauro Gonçalves, "Café-society confidencial", p. 229).

— XXXIII —

"O diplomata João Guimarães Rosa foi convidado para substituir o Sr. Josué Montello, na subchefia do Gabinete da Presidência da República, entretanto, recusou, por estar atualmente se dedicando aos livros que está escrevendo. Em sociedade tudo se sabe. . ."

(Ibrahim Sued, "Reportagem Social", O Globo. Rio. 23 de novembro de 1956).

— XXXIV —

"A notícia da morte do Ministro Guimarães Rosa será assim, de acordo com a conversa de ontem:

De velhice morreu ontem — supõe-se que no instante do pôr do sol — o escritor e diplomata J. Guimarães Rosa, na fazenda do Pantanal, em Mato Grosso. Grande amigo dos animais, os últimos 15 anos de sua vida foram passados naquela localidade, no convívio dos bois, de quem compreendia o mistério e a grandeza, e rodeado de gatos e cachorros. O corpo de nosso grande estilista foi encontrado pelo vaqueiro Antonio Mariano da Silva, seu amigo, hoje de madrugada, caído de bruços, nas cercanias do campo. Suas roupas estavam banhadas de orvalho. Ao lado do corpo estava, mugindo triste, um touro de nome Carocongo. E escutava-se, ao longe, o berrego caprino".

(Thiago de Mello, "Notícias do Fim do Século", O Globo. Rio. 2 de março de 1953).

— XXXV —

"... Minas em mim: Minas comigo. Minas".

(João Guimarães Rosa, "MINAS GERAIS". Manchete. Rio. 24 de agosto de 1957).

ANEXO 3: REPRODUÇÃO DA CAPA NO INTERIOR DO LIVRO

Reprodução, em tamanho reduzido, do desenho de capa, de autoria de Pory.

ANEXO 4: CAPA DAS PRIMEIRAS EDIÇÕES DE *CORPO DE BAILE*

Capa do segundo volume de *Corpo de Baile*, primeira edição (1956)

Capa de *No Urubùquaquí, no Pinhém*, terceira edição de *Corpo de Baile*. Nesta edição as capas dos três livros reproduzem as imagens da segunda edição, mas com três cores de fundo diferentes.

ANEXO 5: CAPA DE TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS E MANUSCRITO COM MOTIVOS

Fonte: Covizzi, L. "Grande Sertão: Veredas, no Brasil, em dias de época".

In: Duarte, L. P. et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003.

ANEXO 6: REPRODUÇÃO DE MANUSCRITOS NO INTERIOR DOS LIVROS

ANEXO 7: CAPA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* NA EDIÇÃO ESPECIAL DE 2011

ANEXO 8: VERSÃO DE ÍNDICE DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* E ÍNDICE ILUSTRADO DA PRIMEIRA EDIÇÃO

<u>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</u>	
1- AS MARGENS DA ALEGRIA	
2- OS IRMÃOS DAGOBÉ	
3- SOROCO, SUA MÃE, SUA FILHA	
4- JARDIM FECHADO	
5- FAMIGERADO	
6- A MENINA DE LÁ	
7- A TERCEIRA MARGEM DO RIO	
8- UM MÔÇO MUITO BRANCO	
9- LUAS-DE-MEL	
10- NENHUM, NENHUMA	
11- SEQUÊNCIA	
12- O CAVALO QUE BEBIA CERVEJA	
13- PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE	
14- A BENFAZEJA	
15- SUBSTÂNCIA	
16- FATALIDADE	
17- PIRLIMPSIQUICE	
18- O ESPRINHO	
19- A OUTRA FORMA	
20- TARANTÃO, MEU PATRÃO	
21- OS CIMOS.	

PRIMEIRAS ESTÓRIAS	
I - AS MARGENS DA ALEGRIA	2
II - FAMIGERADO	8
III - SOROCO, SUA MÃE, SUA FILHA	14
IV - A MENINA DE LÁ	19
V - OS IRMÃOS DAGOBÉ	25
VI - A TERCEIRA MARGEM DO RIO	31
VII - PIRLIMPSIQUICE	38
VIII - NENHUM, NENHUMA	49
IX - FATALIDADE	58
X - SEQUÊNCIA	64

Índice de *Primeiras Estórias*

ANEXO 9: ORELHA DO PRIMEIRO VOLUME DE *CORPO DE BAILE* (1956)

ANEXO 10: ORELHA DO SEGUNDO VOLUME DE *CORPO DE BAILE* (1956)

Fonte: Acervo José Olympio. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Orelha da quinta edição do livro *Noites do Sertão*.

NEXO 13: CAPA E ORELHA DA SEGUNDA EDIÇÃO DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

ANEXO 14: CAPA E ORELHA DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

ANEXO 15: MANUSCRITO COM A LISTA DE OBRAS PARA A EDIÇÃO DE TUTAMÉIA

Fonte: José Olympio - *O Editor e Sua Casa*, organizado por José Mario Pereira. Rio de Janeiro: Sextante, 2008, p. 122.

ANEXO 16: CARTA DE GUIMARÃES ROSA A ÁLVARO LINS

Paris, 19 de fevereiro de 1950

Meu caro Alvaro,

Esta é do Amigo-da-Onça: você aí estudando sério, e eu vindo puxar sua atenção para um episódio sem graça nenhuma. Comece perdoando o despropósito. E veja a quantas se expõe um que à prudência se confia.

Você leu, no *Letras e Artes* de 5 do corrente, uma reportagem de Luiz Wiznitzer, em que me puseram como comparsa? Pois bem, na parte que me pega, a entrêva é manca e torta, absurda: não houve. Mais a lei que eu nessa fala-fala, figura no Credo o governador Pôncio Pilatos. Dela me lavo as mãos, lavo os pés, lavo a cara. Não me chamo Manoel, não moro em Niterói, não tenho nada com o peixe alheio. Conto a você a história.

Uma tarde, ao sairmos da embaixada, Cícero Dias me convidou para ir ver em seu atelier, na Rive Gauche, uns quadros novos, em dia frio, dia escuro de entre outono e inverno, um dia desses em que a gente não quer ir logo para casa, mesmo porque o tempo nos obriga a ficar entre paredes permanentes. Entrei com Cícero no chevrolé dele, e fomos. No caminho, Cícero me disse que Wiznitzer lá iria também. (Você conhece Wiznitzer? É um rapazinho austríaco, mal definido, estudado e esforçado, que fala seu tanto de português; já estive no Brasil, e anda por aqui numa “casca penosa, “lambendo embira, como na roça se diz, apesar de inteligente, autor inclusive de um trabalho interessante sobre a Mitomania, e de se ocupar, no momento, com a tradução de um livro de Heidegger. Trato-o bem, e, a pedido dele, falei com o Paulo Duarte para que o aceitasse como correspondente do *Estado de S. Paulo*).

Bem, já no atelier, Cícero me disse que Wiznitzer queria entrevistar-nos, conjuntamente, aos dois, para *Letras e Artes*. Recusei, no pé do momento, e por alguns motivos: não estava disposto; o atelier gelava, só vagarosamente se aquecendo; entrevista a dois, para pequeno espaço em jornal, não é da minha crença; o português de Wiznitzer não afiançava a façanha; e, a rigor, em hora pacífica, acho que o seguro é a gente responder, por escrito, a perguntas escritas. Wiznitzer concordou, agradecendo minha promessa e ficando de trazer-me o rol das perguntas, dia qualquer, dias depois. Cícero assumiu então a tribuna, entrando a proferir.

Naturalmente, nas folgas, eu tinha às vezes de abrir a boca, quando nada para arredar de mim o fogo dos combatentes. Disse coisas sem pose nem peso, mas não bobagens completas, nem havia por quê. Chegou um fotógrafo, cunhado de Wiznitzer. Pediram-me em retrato e assenti, cuidando apenas figurar de paraninfo e pôr meu vulto concreto contra o colorido fundo de telas abstratas.

Dali, saímos com o maior sossego, Cícero me levando direto para casa. Malaparte? Eluard? Não houveram. Fantasias, prosinha de ficção, normais e inofensivos ornatos.

Você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto. Pois bem, fiz mais. Ao despedir-me de Wiznitzer, não sei que raça de aviso meu anjo da guarda me soprou, que tive a precaução de dizer a Wiznitzer que: mesmo se, para movimentar a entrevista com Cícero, ele tocasse circunstancialmente em mim ou no meu nome, que eu fazia questão de ver o escrito, antes de ser mandado para o Rio.

Wiznitzer assegurou-me que isso seria feito. Fiquei tranquilo.

E, agora, sai a entrevista. Amigos meus me enviam o recorte de jornal. E é aquela maluqueira. Todas as respostas que ele pôs em minha boca são trechos de conversa *off the record*, e ainda assim incompletas, parcialmente reproduzidas, mutiladas ou hidratadas, pífiás, chochas. Perfeito retrato de um Guimarães Rosa imbecilizado, contraposto ao brilho de Cícero. Bem, isso não faz mal, não bole no meu bolso nem arranha fundo minha vaidade. Acho que a intenção de Wiznitzer não era má. Não me zango com ele, nem contra ele, que anda em apertos, desejo fazer carga. Seu único ato errado foi não ter cumprido o que prometera, e que não podia deixar de cumprir.

O grave, o sério, é aquela *resposta* sobre intercâmbio cultural: assunto em que nenhum de nós falou, direta nem indiretamente, nem durante, nem antes, nem depois da entrevista; coisa que jamais disse e jamais pensei em tempo algum. Pode ser que o fato de me encontrar longe do Brasil e de seu ambiente jornalístico-literário, em que nunca fui vaqueano, esteja a fazer com que eu subjectivize demais uma peripécia menos significante, dando-lhe exageradas proporções; de qualquer maneira, no caso, à primeira vista corriqueiro, vejo alguma gravidade potencial da que cabe num grão de arroz, quando sufoca a gente nos brônquios, ou da que vem no bago de chumbo que alveja olho de cidadão. Primeiro que tudo, há o aspecto cretino da história: quem lê a entrevista, não pode deixar de fazer de mim a idéia pior possível: a de um idiota desfrutável, que, teimando em guardar estrito mutismo, a respeito de inofensivos assuntos gerais, acaba respondendo inconvenientemente e imprudentemente à única pergunta comprometedora, à única pergunta *temporal* que o repórter lhe fez.

Depois, a *resposta* vai contra a minha maneira de não-pensar no assunto. Jamais iria eu referir-me daquele modo a *velhos célebres*, nem preconizar que restrinjam o número dos estudantes que aqui vêm. Um dos meus mais firmes princípios é justamente o de nunca ofender coletividades, agrupamentos humanos, ou classe. Como funcionário diplomático, sei como e porque e para que se guarda reserva, profissionalmente.

Não estou incumbido dos assuntos de intercâmbio cultural, e espontaneamente não cuido deles, para isso não tenho vocação nem tempo. Aquela linguagem maligna, não é a que eu uso. E, tendo eu mesmo 42 anos, não iria por mim mesmo excluir-me da *classe* favorecida na resposta. Você sabe o que

eu acho, em matéria de *gerações*: geração de um escritor é a obra que ele produz. Você sabe, também, que respeito os velhos, eu que pretendo um dia entrar para a Academia. Mas, nem é preciso que eu mostre a inverossimilhança da *resposta*: basta que afirme a você que opinião tão estrambótica jamais me passou pela cabeça.

Agora, historio o que houve, *après*.

Wiznitzer mandou-me duas cartas, e veio, em pessoa, oferecer-me todas as explicações, reparações e desculpas. Escreveu ao Jorge Lacerda, corrigindo a coisa. Isso foi no dia 10. A 11, mandei este telegrama a Jorge Lacerda, com resposta paga (20 palavras):

Rogo informar urgente se rigorosamente exato texto integral reportagem Wiznitzer em que fui citado stop cordialmente

a) Guimarães Rosa.

Como a resposta demorou, mandei, a 14, a carta de que aqui vai cópia. Hoje, recebo este telegrama de J. Lacerda, que está em Florianópolis:

Texto original traduzido Rio não podendo esclarecer daqui quanto exatidão motivo férias cordialmente - a) Lacerda.

Antes que me esqueça: Wiznitzer afirmou-me nada ter mandado para o Rio, daquilo, que a “resposta foi enxertada lá, na Redação de *Letras e Artes*. Seria possível tanta falta de honestidade? Se houve isso, estou certo de que Jorge Lacerda ignorou o fato, pois tenho-o na melhor conta, como pessoa e como jornalista.

Aliás, a única coisa que me interessa é que *Letras e Artes* publique na íntegra a minha carta. A estada de Lacerda em Santa Catarina vai atrasar essa publicação, o que ainda é mais aborrecido. O que houve foi inominável, você não acha? Se não fosse a atitude humilde do Wiznitzer pronto, imediatamente, a qualquer retratação, e não fosse também estar o pobre rapaz em lutas e dificuldades, que me dão pena, e eu, para começo de conversa, teria, tocado nele um processo em regra, a fim de que tudo se esclarecesse barulhentemente. Saía assim um kravchenko caricato e mirim, mas não deixaria dúvida quanto à sem-vergonhice de que fui vítima -isto que nunca pensei fosse possível: inventarem, inteirinha, uma opinião, e atribuírem-na a quem está aqui quieto no seu canto.

Hoje mesmo, escrevo a Jorge Lacerda outra carta, insistindo quanto à publicação da primeira. E, agora, Alvaro, sem querer tomar muito do seu tempo, mas por estar você aí, forte e informado, em pleno campo dos acontecimentos, não será abuso meu pedir a você que controle por mim tudo o que houver ou que não houver, a esse respeito? Você não imagina quanto ficarei grato, por qualquer palavra sua. Talvez, se você achar bem, valeria a pena, depois que *Letras e Artes* publiquem minha carta, arranjar-se uma nota no *Correio* ou em *Jornal das Letras*, sobre o caso. Não estou querendo demais?

P.S. (CONFIDENCIAL) - Roberto conseguiu obter os *Cahiers* de Proust microfilmados, e vão, segunda-feira que vem, numa lata, levados pelo sr. Edmundo Cid, que os entregará a você. É para você utilizá-lo como quiser, mas na

maior *moita*, sem miga de divulgar o assunto. *Oficialmente*, quem vai levá-los é o Alceu Amoroso Lima, que estava presente na hora em que o Roberto arranhou a coisa. Quando Amoroso Lima chegar aí, em abril, você dará a ele a lata com os microfilmes, que por ele serão entregues solenemente ao Itamaraty, que os destinará provavelmente à Biblioteca Nacional. Trata-se dos *Cahiers* e não dos *Carnets*. Roberto, que voou hoje para Copenhague onde passará uma semana, pediu-me que eu transmitisse a você esta notícia, que espero dê prazer a você.

Alvaro, meu abraço enorme.

Aracy, que aqui ao meu lado espera para irmos ao cinema, junta às minhas suas lembranças para Heloísa e Você. O inverno parece que passou, faz um dia de primavera, dá prazer à gente ver o sol, luz forte; tem até lugares azuis, no céu. Se eu não pensasse na Itália, estaria contente.

Ando com vontade de escrever a você uma carta grande, mas menos cacete que esta, uma carta contando coisas de Paris, que avivem em vocês as saudades. E repetindo a vocês a invariável amizade dos...

Guimarães Rosas

IEB. JGR-Caderno 8.

Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira — João Guimarães Rosa. nº 20 e 21.

São Paulo: IMS, 2006.