UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GUILHERME MAZZAFERA E SILVA VILHENA

Narrar é resistir: impasses e entremeios em João Guimarães Rosa

Versão corrigida

São Paulo

2017

GUILHERME MAZZAFERA E SILVA VILHENA

Narrar é resistir: impasses e entremeios em João Guimarães Rosa

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo

2017

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

V711n Vilhena, Guilherme Mazzafera e Silva
Narrar é resistir: impasses e entremeios em João
Guimarães Rosa / Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena
; orientador Erwin Torralbo Gimenez. - São Paulo,
2017.
272 f.

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

1. Literatura Brasileira. 2. João Guimarães Rosa.
3. Voz narrativa. 4. Entremeio. 5. Resistência. I.
Gimenez, Erwin Torralbo, orient. II. Título.

VILHENA, Guilherme Mazzafera e Silva. **Narrar é resistir:** impasses e entremeios em João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de mestrado.

Ao Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez, pelas aulas, conversas e pela orientação paciente, precisa e respeitosa.

À Prof^a. Dr^a. Sandra Vasconcelos, pelas aulas, conversas, orientação no estágio junto ao IEB-USP e pelas ótimas arguições no exame de qualificação e defesa.

Ao Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, pelas aulas, conversas e por sua arguição detalhada no exame de qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Mirella Márcia Longo Vieira Lima, pelo incentivo e pela atenta arguição na defesa.

Ao Prof. Dr. Alcides Villaça, pelas aulas, conversas e pelo estágio PAE.

Ao Prof. Dr. Luiz Roncari, pelas aulas, conversas e incentivo.

Aos Professores e colegas da Área de Literatura Brasileira pelo convívio e aprendizado nas aulas, corredores e seminários.

Aos funcionários do Arquivo e da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP pela atenção, eficiência e inestimável ajuda no desenvolvimento da pesquisa.

Ao Frederico Camargo, o mais dedicado pesquisador rosiano, por sua generosidade e apoio durante meu estágio no IEB-USP e além.

À Ieda Lebensztayn, pelas conversas e ajuda que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

Ao Davi Villaça, pelas ótimas conversas literárias e partilha de angústias acadêmicas.

Ao Octávio Da Matta, amigo e primeiro professor rosiano.

Ao Matheus e ao Gabriel, colegas de apartamento e amigos mineiros em São Paulo, pela paciência, incentivo e amizade.

Aos amigos e familiares, que soberam compreender as ausências.

À Rita, pelos abraços e quitutes.

Ao meu Vô, vaqueiro intermitente, rosiano sem saber.

Aos meus pais, Jaime e Luciana, pelo respeito, carinho e apoio incondicional às minhas escolhas mais pessoais.

À Mayara, por sua fé, respeito e companhia: amor-perfeito.

Los grandes libros nos rechazan hasta que nos sienten dignos de ellos o hasta que, resignados, comprenden que jamás estaremos a su altura; así que mejor algo que nada. Entonces nos abren a nosotros mientras nosotros pensamos que los abrimos.

Rodrigo Frésan

RESUMO

VILHENA, G. M. S. *Narrar é resistir: impasses e entremeios em João Guimarães Rosa*. 2017. 272f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a produção literária de João Guimarães Rosa publicada em jornais e revistas no período de 1947 a 1954, momento localizado entre seu primeiro livro publicado, *Sagarana* (1946), e os dois livros de 1956, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Procurando desvelar a constituição de uma voz narrativa em primeira pessoa em seu tenso enlace entre impessoalidade e aproximação, mediado pela consciência dos impasses, o foco analítico privilegia uma carta na qual o escritor delineia uma poética precisa que se faz em resposta ao presente histórico, e três narrativas, “O mau humor de Wotan” (1948), “Com o vaqueiro Mariano” (1947-8) e “Pé-duro, chapéu-de-couro” (1952), lidas como textos de circunstância que partilham de um alinhamento ético no qual a busca pela forma implica uma atitude política de resistência.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. Voz narrativa. Entremeio. Resistência.

ABSTRACT

VILHENA, G. M. S. *To Narrate is to Resist: impasses and entremeios in João Guimarães Rosa*. 2017. 272f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

This work presents an approach to João Guimarães Rosa's literary production published in periodicals between 1947 and 1954, a moment located between his first published book, *Sagarana* (1946), and the works of 1956, *Corpo de baile* and *Grande sertão: veredas*. Seeking to unveil the constitution of a first person narrative voice in its tense bond between impersonality and approximation, mediated by the consciousness of its impasses, the analytical focus is directed towards a letter in which the writer delineates a precise poetics in response to the historical present, and three narratives, "O mau humor de Wotan" (1948), "Com o vaqueiro Mariano" (1947-8) e "Pé-duro, chapéu-de-couro" (1952), perceived as texts of circumstance that share an ethical alignment in which the search for form implies a political act of resistance.

Keywords: Brazilian Literature. João Guimarães Rosa. Narrative voice. Entremeio. Resistance.

SUMÁRIO

ÂNGULO DE GUINADA.....	17
Formas disformes.....	20
<i>Sagarana</i> : recepção e desigualdade.....	24
O narrar e suas frestas.....	31
O segundo momento de escritura.....	39
A circunstância e o atlas.....	45
Contos-retrato.....	53
1 “AGORA, PORÉM, A HORA É DE COMBATE, DE OFENSIVA”: BALIZAS DE UMA POÉTICA ROSIANA NO FINAL DOS ANOS 1940.....	57
1.1 Palavras que se mexem.....	63
1.2 Arte é artifício.....	69
1.3 O sentido da forma artística.....	75
1.4 Técnica pessoal.....	81
1.5 Autarquia.....	89
1.6 Linguagem armada.....	94
2 NAS MÃOS DE UM DEUS REDIVIVO: PERIPÉCIAS DO TRÁGICO EM O “MAU HUMOR DE WOTAN”.....	99
2.1 Leitor de Emerson e Prentice Mulford.....	105
2.2 <i>Intermezzo</i> Wagneriano.....	115
2.3 Wotan.....	121
2.4 O trágico.....	126
2.5 Parábola.....	130

3	COM O VAQUEIRO: O DIÁLOGO (IM)POSSÍVEL.....	137
3.1	Inventadas conversas.....	142
3.2	A entrevista como técnica.....	147
3.3	(Der)rotas de um percurso.....	152
3.4	O vaqueiro emoldurado.....	162
3.5	Performance.....	171
3.6	Capazes do Éden.....	177
3.7	Mundo fechado.....	185
3.8	Pássaros de Diomedes.....	187
3.9	A dança das epígrafes.....	193
3.10	O entremeio como forma.....	199
4	“UM SERVO SOLITÁRIO, QUE SE OBEDECE”: IDENTIDADE E NATUREZA EM “PÉ-DURO, CHAPÉU-DE-COURO”.....	207
4.1	O evento reportado.....	209
4.2	Épica ensaística.....	211
4.3	Genealogia vaqueira.....	214
4.4	Tópica encarnada.....	219
4.5	O módico dever de reconhecer.....	221
4.6	No sertão, com os vaqueiros.....	222
4.7	Nas sombras do amanhã.....	226
5	O TRABALHO DA PASSAGEM.....	233
5.1	A voz do outro.....	240
5.2	Governador de si mesmo.....	244

5.3 Soberania.....	249
REFERÊNCIAS.....	253

Ângulo de guinada

A apreensão da obra de Guimarães Rosa a partir de “momentos de escritura”, a despeito de inevitáveis imprecisões descritivas e de delimitação cronológica, parece ser um modo prolífico de se aproximar de determinados conjuntos de textos cuja partilha de formas, temas, espaços e impasses estéticos indicia um escopo de afinidades e problemas específicos de um período de escrita, podendo, por contraste ou consonância, alargar a compreensão de momentos precedentes ou posteriores e prover uma visão integrada da obra do escritor. Assim, desconsiderando os quatro contos de juventude, reunidos em *Antes das primeiras estórias*,¹ pode-se sugerir que o primeiro momento da obra do escritor mineiro estaria localizado entre 1935 e 1937, período no qual o autor escreve o livro de poemas *Magma*, vencedor do Concurso Literário da Academia Brasileira de Letras em 1936, mas publicado somente em 1997, e o livro *Contos*, posteriormente rebatizado *Sezão*, versão preliminar de *Sagarana*, que participa, ainda com o primeiro nome e sob o pseudônimo Viator, do Concurso Humberto de Campos da Livraria José Olympio Editora em 1938 obtendo o segundo lugar. A afinidade entre as duas obras já foi estudada por Maria Célia de Moraes Leonel, que indicou a pertinência e interpenetração poética de imagens, temas e linguagem dos poemas do primeiro livro nos contos do segundo.²

A publicação de *Sagarana* infundiu um espírito novo a uma forma tida como gasta e decadente, o conto regionalista. Para Candido, Rosa foi capaz de inverter os sinais e converter em positivo o que nos outros escritores regionalistas era negativo, mas o engendramento de um “movimento interior”,³ capaz de animar toda uma região mais literária do que geográfica, depende de aspectos mais amplos. De fato, novas configurações históricas demandam novas formas artísticas, de modo que a essência contraideológica cara ao romance de 30 se verá de certo modo esvaziada pelo malogro histórico de suas perspectivas e pela queda de interesse pela realidade brasileira, assim como da importância da prosa histórica e do ensaio sociológico, evidenciada na década

¹ ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

² LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

³ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 186.

de 1940.⁴ Tais fatos fomentaram a produção de uma arte literária de maior transfiguração estética, algo evidente na “prosa de tensão transfigurada” de Clarice Lispector – voltada para a história individual – e de Guimarães Rosa, largo bebedor das fontes da história coletiva, reinserindo-as em formas modernas e revitalizando a possibilidade de uma épica do sertão; escritores cuja prosa está muito mais próxima do poético do que a dos prosadores de 1930.⁵

Como observa João Cabral de Melo Neto, há uma predominância do poético a partir dos anos 1940, mesmo fora do verso, que revela a busca por “apapar as arestas agudas” de uma então literatura de combate e denúncia bem como o anseio por “sobre-realidades” construídas através de intensas pesquisas de linguagem.⁶ Em certo sentido, a necessidade de analisar e documentar cede lugar a uma “vontade-de-estilo que os impele à produção de *objetos de linguagem* a que buscam dar a maior autonomia possível” e a um potencial criador que anima por dentro as obras e exige novos modos de enfrentar a palavra e o fazer ficcional.⁷ Curiosamente, em Rosa haverá uma recrudescência da necessidade de analisar e documentar, direcionada para um melhor conhecimento de sua matéria narrável, mas sempre transfigurada pela linguagem, ou, posto de outro modo, “O aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja se dá de ‘dentro para fora’, no espírito mais que na forma.”⁸

A escolha de uma forma específica, o conto regionalista, traz em seu bojo os ecos de sua presença na tradição literária brasileira bem como suas limitações formais e ideológicas.⁹ A priori, tal forma procura dar voz aos que não a tem e tal anseio advém de uma fratura específica na vida social: a inexistência ou impossibilidade do diálogo

⁴ MELO NETO, João Cabral de. Esboço de panorama. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 86.

⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48.ed. São Paulo: Cultrix, 2012, p.419.

⁶ MELO NETO, João Cabral de. Esboço de panorama, cit., p. 85-86.

⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, cit., p.421.

⁸ CANDIDO, Antonio. No *Grande Sertão*. In: *Textos de intervenção*, cit., p.141.

⁹ Nosso entendimento de ideologia se baseia na seguinte formulação de Eagleton: “Ao selecionar uma forma, portanto, o escritor descobre que sua escolha já está limitada ideologicamente. Ele pode combinar e transmutar as formas disponíveis em uma tradição literária, mas essas formas, assim como suas permutações, carregam uma importância ideológica em si mesmas. As linguagens e as técnicas que um escritor tem à mão já estão saturadas de certos modos ideológicos de percepção, certas maneiras codificadas de interpretar a realidade; e o grau em que ele pode modificar ou recriar essas linguagens não depende apenas do seu gênio pessoal. Depende da ‘ideologia’, em um determinado momento histórico, ser tal que essas linguagens devam e possam ser alteradas”. EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Correa. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p.54.

interclasses.¹⁰ Tendo suas origens no romantismo brasileiro, o conto regionalista desempenha, a seu modo, uma função semelhante à do romance enquanto instrumento de descoberta e interpretação do país.¹¹ Seu entrave maior, contudo, estava em sua “deficiência representativa”¹² no que concerne à construção da voz do personagem rústico. A cisão entre o estilo culto da voz narrativa e uma variedade pitoresca de linguagem por parte do povo, como em Coelho Neto (“Não repetiremos o coelhonetismo”),¹³ produzia certos pontos de vista “esquizofrênicos”¹⁴ e tal modelo foi superado, em grande parte, com a possibilidade da interlocução “em presença” elaborada por Simões Lopes Neto que procurava preservar, pela linguagem, um modo de vida específico.¹⁵ A partir do legado do escritor gaúcho,¹⁶ Rosa irá aprofundar tal achado formal, culminando no “monólogo *inserto* em situação dialógica”¹⁷ ou “diálogo oculto”¹⁸ que estrutura *Grande sertão: veredas* e que expõe não só o problema da convivência tensa e dual característica da cultura brasileira, mas incrusta na própria forma em diálogo certo posicionamento estético e político.

A busca por dar voz ao outro não se faz, no entanto, por meio do aproveitamento direto do material coletado *in loco* (coleta essa que se torna procedimento e busca após a escritura de *Sezão*¹⁹ e da experiência alemã do escritor), mas sim por meio de

¹⁰ BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 445.

¹¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 429-437.

¹² Tal formulação está presente na carta de Rosa analisada no capítulo 1.

¹³ Outra formulação da mesma carta.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*, cit., p. 88.

¹⁵ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Vozes do centro e da periferia. In: FANTINI, Marli (Org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 383.

¹⁶ A aproximação entre o parágrafo de abertura de “Com o vaqueiro Mariano” e a apresentação de Blau Nunes em *Contos Gauchescos*, feita no capítulo 3, ajuda a elucidar os modos de aproveitamento da tradição literária regionalista por Guimarães Rosa.

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. *Grande Sertão: a fala*. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

¹⁸ ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2011.

¹⁹ *Sezão* é o título de uma versão anterior de *Sagarana*, datada de 1938, composta por doze narrativas. Trata-se, provavelmente, da mesma versão inscrita no famoso concurso Humberto de Campos de 1938 e que obteve o segundo lugar. O Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP) abriga dois exemplares de uma versão encadernada em couro que diferem entre si apenas pela cor do couro (vermelho ou preto), pela ausência do posfácio intitulado “Porteira de fim-de-estrada” (com sinais de ter sido arrancado) no exemplar em couro preto e por intervenções manuscritas a lápis que indicam alterações no índice deste. O

elaboração estética detalhada e parcimoniosa que produz gradualmente uma linguagem singular que tem na oralidade seu ponto de partida, mas que uma vez enriquecida pela “categoria artística” converte-se em algo que “antes de ser uma linguagem real, é uma linguagem ideal”.²⁰ Tal linguagem se faz pela assimilação produtiva, respeitosa e simultaneamente recriadora do “popular, regional, do folclore, da geografia fonética, da gramática rural, da ortografia até”, incluindo o “discernimento ético” e “a consciência metafísica”²¹ que configuram uma visão de mundo específica. Neste sentido, é válido lembrar que o resultado dessa elaboração é uma postura ético-estética que almeja sempre o falar de dentro enquanto verdade composta esteticamente. Em outras palavras, Rosa opera com uma espécie de *emulatio* que lhe permite retratar em termos estéticos o sertanejo sem imitá-lo propriamente, i.e., “Imita o sertanejo – sim, mas atenção: imita-o, no seu processo, mas de modo algum copia a maneira como ele fala; imita a atitude dele para com a língua, coloca-se no lugar dele... mas como um ‘sertanejo-erudito’, um sertanejo que soubesse a beleza da sua fala”.²² Como veremos, a forjadura dessa linguagem se dá num tenso jogo entre impessoalidade e aproximação, mediada pela consciência dos impasses.

Formas disformes

Uma leitura da recepção crítica de *Sagarana* permite entrever uma oscilação por parte dos analistas quanto à determinação da forma das narrativas que enfeixam o volume, alternando entre contos e novelas.²³ Lauro Escorel,²⁴ José Lins do Rego,²⁵

volume em couro vermelho aparenta ser uma cópia carbonô do volume em couro preto. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documentos JGR-M-01,01 e JGR-M-01,02.

²⁰ PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro, 1958, p. 92-93, citado em DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

²¹ *Ibidem*, p.92-93

²² MONTEIRO, Adolfo Casais. O Erudito e o Popular em *Grande sertão: veredas*. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 1º mar, 1958.

²³ Há de se notar que esta ambivalência classificatória parece atingir o próprio escritor que, ao inscrever seu livro no concurso de 1938, optou pelo título *Contos*, mas, ao referir-se às narrativas do livro publicado em 1946 na famosa carta a João Condé, qualifica-as como novelas. Ver: Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.23-28.

²⁴ ESCOREL, Lauro. Nasce um escritor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 abr.1946.

²⁵ REGO, José Lins do. *Sagarana*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1946.

Graciliano Ramos²⁶ e Antonio Candido²⁷ optam por contos. Já Álvaro Lins²⁸ fala em novelas. Paulo Rónai, renomado tradutor e pesquisador das origens do conto, organizador, ao lado de Aurélio Buarque de Holanda, dos dez volumes da coleção *Mar de Histórias – antologia do conto mundial*, advoga claramente que *Sagarana* é composto em sua maioria por novelas:

As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a tradição da grande arte de narrar. O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela, e não o conto. A maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios – ou “subistórias”, na expressão do escritor –, aliás sempre bem-concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa.²⁹

As narrativas classificadas como ‘contos’ pelo crítico – “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado” e “Conversa de bois” –, o que, de acordo com sua formulação, implica que elas não incorporam os veios das “subestórias”, são justamente aquelas em que ele encontra mais problemas.

Algo que aparece com tanta força quanto a oscilação conto-novela é a certeza da vocação de Rosa para o romance. Graciliano, como se sabe, profetizou com precisão a data de publicação do então futuro romance.³⁰ Lins, ao analisar “O burrinho pedrês”, indica que Rosa já opera com técnicas do romance nesta narrativa.³¹ Paulo Rónai nos

²⁶ Há três resenhas de Graciliano sobre o livro de Rosa: “Um livro inédito”, “Um livro inédito II” e “Conversa de Bastidores”. O primeiro foi publicado em 20 de agosto de 1939; o segundo é uma variante não publicada do primeiro, datada de 5 de janeiro de 1941, momento no qual ainda não se sabia quem era o autor do volume *Contos*, assinado por Viator. O terceiro texto, de 1946, revela as opiniões de Graciliano após o lançamento da primeira edição de *Sagarana*. Como se vê pela leitura, as críticas de Graciliano parecem ter sido levadas em consideração por Rosa, que eliminou os contos criticados pelo alagoano. O primeiro e o terceiro textos foram recolhidos em *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005. O segundo consta em: *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2013.

²⁷ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, cit.

²⁸ LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: *Jornal de crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947. Texto originalmente publicado no *Correio da Manhã* em 12 de abril de 1946.

²⁹ RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, cit., p.16.

³⁰ “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando meus ossos começarem a esfarelar-se.” RAMOS, Graciliano. *Garranchos*, cit., p. 355. Graciliano também diz que a leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga” lhe incutiu o desejo de “ver Rosa se dedicar ao romance” (p. 354).

³¹ “Verifica-se nestas páginas, como em tantas outras, que o feitio de autor do sr. Guimarães Rosa é ainda mais o do romancista do que o do contista ou mesmo do novelista. Nesta novela, com que se abre

diz algo semelhante: “Vocação épica de excepcional fôlego, o autor dar-nos-á decerto algum romance em que seu dote de criar e movimentar personagens e vidas se manifeste ainda mais à vontade”.³²

À medida que tomamos conhecimento da variedade de textos sobre o volume de estreia de Rosa, as combinações de formas narrativas se tornam ainda mais interessantes. *Sagarana* passa a ser livro de contos regionais com estrutura romanesca;³³ não é romance, mas denuncia um romancista, não é livro de contos, mas revela um *conteur*;³⁴ suas novelas podem ser lidas como capítulos de romance;³⁵ chegando a despropósitos como o de que a escrita de Rosa é talhada para o conto, sem o fôlego largo e profundo que o romance exige³⁶ e à formulação mais conciliatória possível: os contos, quase novelas, possuem diálogos e descrições de romance, que diluem a ideia principal.³⁷

Uma possível interpretação teleológica da obra rosiana como um todo poderia se ancorar no pressuposto estruturante das formas literárias (e seu esgotamento) enquanto uma espécie de odisseia da linguagem em busca de sua essencialidade, tendo como meta final o silêncio comunicante. A concisão progressiva da escrita após um período inicial de grande diástole (os contos longos de *Sagarana*, o ciclo de novelas de *Corpo de baile* e um romance de fôlego e fluxo como *Grande sertão: veredas*), culminando nos contos breves de *Primeiras estórias* e nos “romances em potencial comprimidos ao máximo”³⁸ que são os quarenta microcontos de *Tutameia*, parece evidenciar uma forte necessidade subjetiva de condensação, movimento sempre presente na reescritas rosianas, de *Seção*

Sagarana, ele está operando evidentemente com a técnica do romance, ampliando os quadros e inserindo várias pequenas histórias no desenvolvimento da história geral.” LINS, Álvaro. Uma grande estreia, cit., p.180.

³² RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*, cit., p.21.

³³ TORRES, João Camilo de Oliveira. *Sagarana*. *O Diário*, 7 jul. 1946.

³⁴ MOURA, Altamir. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio 1946.

³⁵ OLIVEIRA, Franklin de. As epígrafes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 out. 1958.

³⁶ MARTINS, Wilson. *Sagarana*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1946.

³⁷ Trata-se de texto anônimo publicado no *Diário Carioca* em 16 de maio de 1946. Tomei conhecimento deste texto a partir de CAMPOS, André Luís de. *A travessia crítica de Sagarana*. 2001. 261 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2001, p. 80.

³⁸ RÓNAI, Paulo. As estórias de *Tutameia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia (terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 21.

até os textos que compõem os livros publicados postumamente. Se quisermos acentuar o pendor teleológico de tal hipótese, basta uma olhada no epílogo de um dos exemplares de *Sezão* guardados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Intitulado “Porteira de fim de estrada”,³⁹ nele o autor anunciava já em 1938 um próximo livro chamado *Tutameia* que, como se sabe, acabou por ser seu último livro publicado em vida. Sabendo que *Sezão* é uma versão bem mais substancial de *Sagarana* e que os livros seguintes foram ainda maiores, fica clara a impossibilidade de uma obra com tal nome naquele momento. Todavia, a ideia pode ter perdurado como uma espécie de meta que se cumpriu após um longo período de depuração estilística.

No entanto, embora tal hipótese vá ao encontro da construção da autoimagem do escritor e de um projeto claramente definido que se encerra de modo mitificante com sua morte espetacularizada (um sertanejo de gabinete de *Cordis-burgo* que morre de infarto três dias após sua posse adiada por quatro anos na Academia Brasileira de Letras), os livros póstumos colocam alguns problemas para essa hipótese. *Estas estórias* possui textos de extensão semelhante aos de *Sagarana*, contando, em parte, com composições antigas rearranjadas: “Bicho mau” fazia parte de *Sezão* (1938); “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano” é uma versão com poucas modificações do livro de 1952, que, por sua vez, contém várias mudanças em relação ao texto publicado em três partes entre outubro de 1947 e março de 1948; e “Meu tio o Iauaretê” apresenta indícios de composição do final dos anos 1940,⁴⁰ embora publicado em periódico em 1961. Dos seis textos restantes, três foram publicados na primeira metade dos anos 1960: “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (1960), “A estória do Homem do Pinguelo” (1962) e “Os chapéus transeuntes” (1964), que saiu como um dos sete capítulos escritos por autores diferentes no livro *Os sete pecados capitais*,⁴¹ correspondendo ao pecado da soberba. Por fim, as três narrativas remanescentes – “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” – parecem ser de

³⁹ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-01,01.

⁴⁰ Ver o estudo de Ana Luiza Martins Costa em que ela sugere que essa narrativa teria sido escrita no mesmo bojo de composição de *Corpo de baile: João Guimarães Rosa, Viator*. 270 f. (Doutorado em Letras) - Centro de Educação e Humanidades da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2002. Dentre os documentos presentes no arquivo pessoal de Aracy, mulher de Rosa, consta uma pasta vazia com a seguinte inscrição, na caligrafia do escritor: “2 / Meu Tio o Iauaretê / (Acabei 23/I/49)”. Arquivo IEB-USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, documento 1204.

⁴¹ *Os sete pecados capitais*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

composição mais recente e/ou não plenamente acabada,⁴² o que indica que Rosa continuava a produzir textos (contos? novelas?) mais longos. Junte-se a isso a verdadeira “miscelânea” de textos que compõem *Ave, palavra* (1970) assim como a variedade de obras inéditas com tamanho razoável e a hipótese não se sustenta tão bem.⁴³

Na verdade, parece ser mais pertinente pensar que tal dificuldade classificatória diante do primeiro livro – e que marca a recepção de toda a obra do escritor – não apenas parece prenunciar, em alguma medida, a indistinção e flutuação de formas narrativas característica da produção 1947-1954, mas constitui, em si mesma, um recurso literário de grande alcance que o autor passará a dominar com segurança a partir de *Corpo de baile*.⁴⁴

Sagarana: recepção e desigualdade

A percepção de *Sagarana* como um livro cujo principal valor consiste em transcender o regionalismo *tout court* e atingir o universal foi um dos polos que organizaram a recepção crítica do volume. O outro, marcadamente oposto, valorizava justamente a imersão no regional e, para este, a caracterização dos personagens rústicos feita por Rosa não se enquadrava aos modos de percepção vigentes para a maioria da crítica naquele momento. Pensando sobre as diferenças entre a conceituação crítica do regionalismo do século XIX e início do XX e os pressupostos que guiaram as avaliações de *Sagarana*, Campos comenta:

[...] deve-se considerar que a categoria regionalismo que orientou a recepção da literatura do século XIX assumiu a perspectiva da valorização ideológica da classe hegemônica da sociedade tradicional. Esta, uma vez ameaçada pelas forças modernas, produz um discurso nacionalista de perspectiva de classe dominante, fixando o preconceito às classes subordinadas.

O ponto de vista assumido pela crítica do livro em 1946 foi diferente deste que orientou a produção e recepção crítica das obras. Aqui tal conceito centra-se no fato de que, fosse para considerar o

⁴² RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p.15-17.

⁴³ Os textos inéditos são tema da tese de doutorado em andamento de Frederico Camilo Antonio Camargo.

⁴⁴ Ver, nesse sentido, o excelente livro de Clara Rowland, *A forma do meio*: livro e narração na obra de Guimarães Rosa, cit.

sertanejo primitivo, fosse para considerá-lo atrasado, [o conceito] foi delineado pela cultura citadina e citadina pré-industrial, dada a modernização getulista e, por isso, não menos preconceituoso em relação ao sertanejo que outro conceito.⁴⁵

Os universalistas, por outro lado, também tinham exigências bastante estreitas. Para eles, o regionalismo já estaria ultrapassado e a experiência avassaladora e traumática da Segunda Guerra Mundial exigia do artista uma necessária abertura para o universal: “Regionalismo é estilo de época já passado. As preocupações provocadas com a segunda guerra mundial levam a arte ao seu sentido de universalidade porque passa o mundo”.⁴⁶ No caso de Rosa, que vivenciara de perto os “mais pavorosos dramas humanos” durante seu período em Hamburgo, não seria admissível que tal tema fosse colocado de lado para contar “‘casos’ acontecidos em Minas em anedotas mais ou menos vazias”.⁴⁷

Naturalmente, tal crítica pressupõe que *Sagarana* seja um livro composto durante ou imediatamente após a Guerra e não antes, como de fato é. Para nossos propósitos, tal distinção é fundamental, pois permite pensar *Sagarana* e *Magma* como pertencentes a um primeiro momento de escritura cujo término só se dá com a sexta edição de *Sagarana* (1964), que contém o texto definitivo e já influenciado por outros momentos de escritura.⁴⁸ Mais do que isso, permite divisar o real impacto da experiência da Guerra na escrita rosiana em seu segundo momento de escritura, refratado em termos formais e temáticos de importante caracterização. Por fim, o limite da crítica acima, que é posteriormente revista, não é apenas a escolha monolítica do

⁴⁵CAMPOS, André Luís de. *A travessia crítica de Sagarana*, cit., p.44. O autor também sugere que a crítica amparada nesse regionalismo limitador acabava por cristalizar preconceitos sociais e estéticos: “Com este contexto, a crítica regionalista, que fixa seu modelo de literatura na manutenção do preconceito citadino contra o homem rural, deve ser considerada instituição que avaliza a cultura com valores absolutamente comprometidos com o processo de modernização. Os procedimentos estéticos regionalistas exigidos pela crítica de 40 trazem a maneira de compreensão da realidade que a literatura como documento deveria sacramentar” (p.49).

⁴⁶FERNANDEZ, Helio. *Sagarana e a crítica*. *O Cruzeiro*, 8 jul. 1946. Citado em CAMPOS, André Luís de. *A travessia crítica de Sagarana*, cit., p. 53.

⁴⁷Ibidem, p.53.

⁴⁸Este parece ser um procedimento padrão no modo de reescrever rosiano. As conquistas de um novo momento de escritura o impelem a rever textos antigos e inserir pequenas alterações de caráter condensador que aumentam a expressividade ao expor menos e sugerir mais. Sobre as alterações realizadas por Rosa ao longo das seis primeiras edições de *Sagarana* há um vasto estudo, ainda não publicado, de Ivana Versiani: *A elaboração estilística de Sagarana* (1986), tese em quatro volumes cujo argumento central parece consistir na noção de experimentalismo enquanto processo de depuração do estilo. Ver: CAMPOS, André Luís de. *A travessia crítica de Sagarana*, cit., p. 40.

critério universalizante⁴⁹ ou o desconhecimento da história pregressa do livro, mas a incapacidade de aceitar que um livro de contos que se passam no sertão mineiro no período da Primeira República (1889-1930) possa ter algo a dizer sobre o presente.⁵⁰ Não se trata, portanto, de um problema da avaliação do livro em especial, mas sim de pressuposto crítico.⁵¹

Como os melhores críticos indicaram, grande parte do efeito estético do livro nasce da sobreposição das duas camadas, concretizando a principal lição da arte em que a instância mais particularmente construída é a que melhor se abre para o universal.⁵² Se o binômio regionalismo-universalismo pautou o modo de recepção da obra,⁵³ as peculiaridades do contexto político, tanto no momento de sua primeira escritura (1937) quanto no de sua primeira edição (1946), não podem ser desconsideradas.

Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, em especial a partir da instauração da ditadura estadonovista (1937-1945), a discussão sobre os limites do regional, a reformulação do seu conceito e o uso deste, encampado pelo Estado, em

⁴⁹ “O universalismo é, em 1946, discurso emergente, que aparece em processo de fixação na crítica literária de *Sagarana*. Demanda, assim, parâmetros na produção literária de temas estritamente ligados à contemporaneidade do mundo pós-guerra, posto na produção de narrativas breves, de ação rápida e de temas ligados à urbanidade.” CAMPOS, André Luís de. *A travessia crítica de Sagarana*, cit., p.50.

⁵⁰ Roncari, por exemplo, sugere que o fato de Rosa escrever seus três primeiros livros no período de “desenvolvimento getulista” e posicionar sua ação na Primeira República – intervalo entre os dois “país tutelares” (D. Pedro II e Getúlio) marcado pelas instabilidades do novo regime e por certa nostalgia da ordem imperial –, possui um valor de crítica ao presente da narrativa marcada por certo veio conservador que se manifestava “não como uma defesa da ordem, mas como uma crítica dela e por uma outra ordem, restauradora do pai tutelar ou da autoridade que se havia perdido com a República”. RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): O amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

⁵¹ Parece ter faltado ao crítico (e a vários outros colegas de profissão) o entendimento da lição machadiana fundamental: um escritor, dotado de certo *sentimento íntimo*, pode ser homem de seu tempo e país mesmo quando lida com objetos de representação referentes a outros espaços e temporalidades. ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Crítica literária*. – obras completas de Machado de Assis, n. 29. Editora Mérito S. A., s/d.

⁵² Nesse sentido, o pioneirismo do polêmico ensaio de Álvaro Lins é fundamental. Vale, no entanto, ressaltar a observação de Pelinser sobre certo desconforto crítico em associar a literatura de Rosa ao regionalismo por este ser visto, de modo geral, como má literatura, sendo o rótulo ‘universal’ uma espécie de compensação pela incapacidade da matriz regional em exprimir, por si, os grandes temas. Avaliando variada gama de textos críticos, o autor corrobora a ideia de síntese entre o romance regionalista e espiritualista, pensada por Walnice Galvão, como o melhor meio de “avaliar os feitos das grandes obras no cerne das tradições artísticas”. PELINSER, André Tessaro. Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p.2-19, maio 2017.

⁵³ Esta é a leitura feita por André Luís de Campos.

contraposição a uma espécie de “regionalismo negativo” que acaba por fortalecer aspirações separatistas, estava na ordem do dia:

Nos anos 1940, o significado do que seria ‘regional’ foi lançado para além das fronteiras dos estados. Ou seja, a proposta era produzir um reagrupamento de estado e territórios, considerando-se fatores da geografia física e humana do país, mas respeitando-se os limites político-administrativos então existentes. Dessa forma, combatia-se um regionalismo negativo, focado na descentralização política e estimulador do separatismo, sancionando-se outro regionalismo, este positivo, nascido da própria centralização do regime autoritário.⁵⁴

A ideologia oficial procurava estimular a noção de um regionalismo que ultrapassasse o conceito limitante de estado e se associasse à ideia de região.⁵⁵ Amparando tal prerrogativa, havia um substrato acentuado de nacionalismo que procurava promover a integração completa do país por meio de um governo altamente centralizado e que incentivava a ocupação de todo o território nacional. Tal fato ganha concretude na chamada Marcha para o Oeste,⁵⁶ que recupera de modo exaltado a figura do bandeirante desbravador e que se articula como um amplo programa governamental de nacionalização do país visando “tornar o Brasil uma terra de brasileiros”. Mais do que isso, “Se o objetivo era ocupar para integrar o território, as políticas precisavam estar igualmente integradas, voltando-se ‘para dentro’: para a terra e o homem brasileiros.”⁵⁷ Em outras palavras, o contexto parecia favorável ao interesse pela matéria regional, apreendida não como elemento dissociativo, mas como capaz de promover algum tipo de integração. No caso de *Sagarana*, todavia, há que se notar que, se por um lado a apreciação crítica sobre um regionalismo que extravasa o regional e adquire valor universalista segue no mesmo sentido da ideologia vigente (o regional é o Brasil), os materiais do livro, situados num momento anterior ao surto industrializante e de menor

⁵⁴ GOMES, Angela de Castro. População e sociedade. In: _____. (Org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – Volume 4. Olhando para dentro, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 67.

⁵⁵ Ibidem, p.69: “Pensar o Brasil tornou-se, desde então, visualizar essas regiões que se sobrepunham aos estados e os preenchiam de significados físicos e humanos.”

⁵⁶ O lema expansionista da Marcha para o Oeste era amparado por um subsídio teórico de autoria de Cassiano Ricardo que procurava destacar a importância das expansões bandeirantes na formação do país. RICARDO, Cassiano. *Marcha para o Oeste: a influência da “bandeira” na formação social e política do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940.

⁵⁷ GOMES, Angela de Castro. População e sociedade, cit., p. 62.

regulação das relações interpessoais, podem atuar como contraponto crítico a tal ideologia.⁵⁸

Os textos do conjunto 1947-1954, por sua vez, operam com materiais recentes, situados, em sua maioria, fora do universo mineiro e no eixo temporal do presente. Os principais textos deste conjunto, analisados nos capítulos 2, 3 e 4, em especial “O mau humor de Wotan” e “Com o vaqueiro Mariano”, articulam, em meio a certa precariedade narrativa, uma atitude contraideológica em que a adesão à sua matéria representa uma postura de resistência frente a um contexto – Guerra europeia e Estado Novo – de aberta hostilidade a possibilidades de individuação e compartilhamento de experiências. Já no caso de “Pé-duro, chapéu-de-couro” e dos livros de 1956, a mudança para um contexto de crença positiva na possibilidade de desenvolvimento e integração do país torna mais complexa a postura de adesão dos narradores à sua matéria, questão discutida nos capítulos 4 e 5.

Outro dado facilmente localizável na fortuna crítica de *Sagarana*, mesmo nos textos mais efusivos e calorosamente defensores do livro em sua novidade e acertos estéticos – como no já clássico e polêmico “Uma grande estreia”, de Álvaro Lins⁵⁹ – é a constatação de seu caráter desigual.⁶⁰ Não raro, os louros vão para “O burrinho pedrês”, “Duelo”, “Conversa de bois” e sobretudo “A hora e vez de Augusto Matraga”. O texto de Lins, por exemplo, qualifica estas quatro novelas (classificação do crítico) como obras-primas, “no sentido de obra completa e perfeita em si mesma”.⁶¹ Ao comentar as outras cinco, Lins separa “A volta do marido pródigo” por seu “espírito particular” que propicia ao autor o emprego de alguns de “seus dons de ironia e malícia, que são

⁵⁸ A discussão sobre em que medida esse contraponto possui feições progressistas ou conservadoras é uma questão muito debatida. Ver, nesse sentido, o estudo de Carolina Serra Azul, *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura de Sagarana*. 2014. 140f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

⁵⁹ Sobre a polêmica envolvendo o texto e as possíveis intenções extraliterárias de seu autor, ver BONOMO, Daniel Reizinger. No surgimento de *Sagarana*. In: *Revista Opiniões*, São Paulo, n. 3, p.33-46, 2011. Adicionemos apenas um breve comentário de Lins em carta a Rosa no qual se mostra muito feliz por ter seu nome acoplado ao escritor mineiro em texto de Herman Lima, vendo nisso “a recompensa do crítico que jogou em *Sagarana* todas as suas fichas, as fichas de sete anos de reputação como crítico.” Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-01,08.

⁶⁰ A qualificação de desigual não implica ausência de unidade, algo que o livro apresenta com alguma consistência, ainda que de modo menos ostensivo do em que livros seguintes como *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*.

⁶¹ LINS, Álvaro. Uma grande estreia, cit. p.180.

tipicamente mineiros” e observa que as outras quatro – “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” – “não estão na mesma altura” das outras, sendo “menos afirmativas como ficção por uma certa fragilidade na ação novelística”, mas que encontram seu valor em episódios isolados, nas descrições e na apresentação marcante de aspectos da “vida regional”.⁶² Por fim, o crítico destaca como elo mais fraco do livro a narrativa “Minha gente” devido ao seu “caso de amor colocado em termos de precário e pouco convincente sentimentalismo”.⁶³

Candido aponta aspectos semelhantes aos de Lins, destacando que *Sagarana* não é “bloco unido”, mas, se o autor nem sempre se vê livre de certo “pendor verboso”, sua capacidade de dinamizar em “termos brasileiros” experiências geralmente encontradas no melhor da literatura estrangeira em contos como “Lalino”, “Burrinho”, “Duelo” e, muito acima dos outros, “Matraga”, confere-lhe uma posição de importante destaque na literatura brasileira.⁶⁴

Graciliano, por sua vez, indica que em sua primeira versão o livro “sobe muito ou desce demais, nunca sendo medíocre. Foram provavelmente esses altos e baixos que o prejudicaram”.⁶⁵ Se repudia com veemência os três contos que foram posteriormente eliminados por Rosa (“Bicho mau”, “História de amor” e “Questões de família”) – eliminação que muito melhora o conjunto, como observa em seu texto de 1946 –, destaca seu apreço pela “história humana de Lalino”, “o admirável fim do compadre Joãozinho Bembem”, “as viagens complicadas de dois criminosos que se procuram e evitam no sertão” (“Duelo”), além de menções a “O burrinho pedrês”, “Corpo fechado” e “Conversa de bois”.⁶⁶

Paulo Rónai é um pouco mais equilibrado em sua resenha, mas não deixa de concordar com Lins ao classificar “A volta do marido pródigo” como pertencente a um “gênero inteiramente diverso” e pontuar que este talvez seja o texto que melhor permite ao autor a caracterização simultânea de ambiente e personagens “pelo halo de simpatia irresistível e imerecida que rodeia estas últimas”.⁶⁷ O crítico faz uma interessante

⁶² Ibidem, p.182.

⁶³ Ibidem, p.182.

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, cit., p. 189.

⁶⁵ RAMOS, Graciliano. Um livro inédito II, cit., p.181.

⁶⁶ Ibidem, p.181.

⁶⁷ RÓNAI, Paulo, *A arte de contar em Sagarana*, cit., p.20.

ressalva ao comentar “Conversa de bois”, para ele o conto mais estilizado do livro e dotado de certa ambiência que se aproxima da “atmosfera mítica de balada escocesa”, dizendo que se “as grandes novelas do volume”,⁶⁸ marcadas pelo encontro fecundo de “visão realista” e “expressão algo estudada”, não tivessem elevado o rigor e a exigência do leitor, “entregar-nos-íamos sem reservas ao encanto desta forte narrativa”.⁶⁹ Todavia, tal rigor faz com que o crítico não aceite prontamente a troca por um elemento mais artificial e evidentemente estilizado. Sobre “Minha gente”, Rónai também observa que embora possua retratos convincentes de personagens, “a história de amor contada em primeira pessoa parece um tanto convencional (com uma leve reminiscência, talvez, de *Cabloca* ou de *Prima Belinha*, de Ribeiro Couto)”.⁷⁰ Por fim, ao comentar “Corpo fechado” e “São Marcos”, Rónai traça uma distinção muito importante sobre a escolha de pontos de vista. Lembrando que a superstição é um dos “mais importantes elementos de quantos concorrem para a construção do universo do contista”, Rónai vislumbra em “Corpo fechado” uma “admirável unidade e composição” cuja consequência mais relevante e direta é que “Pouco nos importa, para a verdade íntima do conto, se é o feitiço que opera, ou a fé que nele depositam os protagonistas; o essencial é a presença permanente da magia em que vítima e feiticeiro acreditam da mesma forma”.⁷¹ Essa seria a diferença fundamental para a menor eficácia estética de “São Marcos”, em que “o contista, apresentando-se em primeira pessoa como objeto de um ato de feitiçaria, nos força a perguntarmos a nós mesmos se ele, autor, acredita na magia ou não, dúvida que soube artisticamente eludir nos outros contos”.⁷²

Ainda que as opiniões de Rosa divirjam em alguns aspectos das escolhas dos críticos acima,⁷³ parece quase unânime a valorização de “O burrinho pedrês” e “A hora

⁶⁸ Acreditamos que o crítico se refere aqui, em especial, a “O burrinho pedrês”, “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”.

⁶⁹ *Ibidem*, p.20-21.

⁷⁰ *Ibidem*, p.20.

⁷¹ *Ibidem*, p.20.

⁷² *Ibidem*, p.20.

⁷³ Rosa elenca “Corpo fechado” como sua provável favorita; considera “A hora e vez de Augusto Matraga” uma “vitória íntima” em termos de estilo; vê “São Marcos” como o texto mais trabalhado do livro e “A volta do marido pródigo” como a história menos “pensada” ou “manipulada”. Por outro lado, aponta “Sarapalha” como a narrativa de que menos gosta, explica os motivos da supressão de três outros contos que integravam *Sezão* e tenta justificar a “moleza”, a “pachorra e um descansado de espírito, que o autor não poderia ter, ao escrever as demais” que atuaram sobre a composição de “Minha Gente” devido a uma “gripe”. ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*, cit. Ainda sobre “Minha Gente”, em correspondência com sua tradutora norte-americana

e vez de Augusto Matraga” em oposição a “Minha gente” e “São Marcos”, tidos como os textos menos bem realizados do volume. O que a crítica parece não ter apontado até o presente momento – ainda que o texto de Rónai forneça indicações pertinentes – é uma possível associação entre a menor eficácia estética destes dois contos e a determinação de seu ponto de vista. De fato, junto com “Corpo fechado”, são as únicas narrativas do volume em primeira pessoa,⁷⁴ algo que possui valor indicativo uma vez que a produção imediatamente posterior, culminando nos livros de 1956, apresentará a formação gradual e consistente do ponto de vista em primeira pessoa, nosso interesse central.

O narrar e suas frestas

Uma leitura do livro como um todo parece sugerir que *Sagarana* ainda não articula de modo explícito, enquanto constituinte temático e formal, o impasse da voz narrativa perante sua matéria, que será uma espécie de mote central da produção rosiana publicada em periódicos entre 1947 e 1954 e que culminará, sob perspectivas diversas, na estruturação dos pontos de vista dos livros de 1956, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Há, em *Sagarana*, uma espécie de crença positiva nas possibilidades de figuração e uma liberdade de manejo que permite aos narradores intervir nos contos, inserir outros veios narrativos e clarificar pontos em busca de assegurar um sentido: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar

Harriet de Onís, Rosa comenta: “De fato, também eu, no ‘Sagarana’, gosto menos da estória ‘Minha Gente’, mais frouxa e desunida; acho-a, com ‘Sarapalha’, as duas mais fracas do livro.” Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CT-05,82.

⁷⁴ Em seu estudo, Mary Lou Daniel chama a atenção para este fato, mas não faz a aproximação sugerida. Na verdade, em acordo com a opinião do autor (como fica evidente na correspondência com Harriet de Onís), Daniel indica a importância de “São Marcos” como texto-chave do volume: “Dos nove contos de *Sagarana*, só ‘Minha Gente’ e ‘São Marcos’ são narrados na primeira pessoa; os outros exemplificam o ponto de vista onisciente da terceira pessoa. ‘São Marcos’ é uma obra-chave desta coleção, revelando mais claramente os traços linguísticos que o autor vai desenvolver mais tarde em *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*”. DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, cit., p.98. É curioso que Daniel não considere “Corpo fechado” como narrativa em primeira pessoa, já que a mesma apresenta, ainda que de modo menos evidente, os atritos iminentes a um narrador culto em primeira pessoa que procura plasmar esteticamente o meio sertanejo e seus personagens, algo que comparece com ainda mais força em “Minha gente” e “São Marcos”. Os estudos de Nildo Maximo Benedetti – *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*, São Paulo: ECidade, 2010 – e Carolina Serra Azul – *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit. – lidam com esses aspectos, sem associá-los, no entanto, a um possível menor efeito estético dessas narrativas.

nem por, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, não é um caso acontecido, não senhor”.⁷⁵

Em “Duelo”, por exemplo, como aponta com alguma ênfase Benedetti, tem-se a caracterização de um narrador que, em certa passagem, “se expressa a partir de um ponto de vista amplo” em evidente contraposição “à visão restrita dos homens e dos animais”; por vezes se mostra arbitrário, não admitindo contestação; e que, mais do que tudo, é o plenipotenciário detentor da história que narra: “A história fica rigidamente determinada pelo narrador, que é literalmente dono dos destinos das personagens”.⁷⁶

Em contos como “O burrinho pedrês”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, é possível discernir uma aura de exemplaridade, um sentido épico que se vale, não raro, de elementos da ordem da fábula e do mito, integrados ao plano histórico representado. Nota-se ainda ao longo do volume a presença de um gozo criador e de “uma dissipação naturalista”,⁷⁷ uma entrega apaixonada às impressões do mundo e de suas criaturas por parte dos narradores – e também do autor, que “não apenas conhece todas as riquezas do vocabulário, não apenas coleciona palavras, mas se delicia com elas numa alegria quase sensual” – que buscam preencher todos os espaços possíveis com uma linguagem de inegável potencial artístico e que, assim, dão corpo à “grande arte de narrar”.⁷⁸

No que concerne mais diretamente à caracterização dos narradores e à determinação dos pontos de vista do primeiro volume, a recepção crítica tem coisas interessantes a dizer. Para alguns, Rosa já é escritor formado, encontrando-se em plena posse de seus recursos e mostrando hábil domínio de sua matéria e linguagem.⁷⁹ Dentre estes, dois caminhos se delineiam. Para críticos como Augusto Frederico Schmidt e Jorge Aia, por exemplo, os narradores de *Sagarana* já falam de dentro da matéria, como parte de si mesmos,⁸⁰ não havendo distanciamento (inclusive linguístico) entre narrador

⁷⁵ ROSA, João Guimarães. A hora e vez de Augusto Matraga. In: *Sagarana*, cit., p.383.

⁷⁶ BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*, cit., p.132.

⁷⁷ RAMOS, Graciliano. *Conversa de bastidores*, cit., p. 354.

⁷⁸ RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*, cit., p.21.

⁷⁹ Esta opinião é compartilhada do Lauro Escorel, Álvaro Lins e Graciliano Ramos.

⁸⁰ SCHMIDT, Augusto Frederico. *Sagarana. Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 4 maio 1946. Em outro texto, intitulado “A Saga de Rosa” e publicado no mesmo periódico em 18 de janeiro de 1952, o autor destaca que *Sagarana* contém “a matéria mais enraizada que temos para apresentar na literatura mundial”.

e personagem.⁸¹ Sérgio Milliet, por outro lado, enfatiza a distância sempre existente entre o narrador e seus objetos de representação⁸² e caracteriza aquele como um “artista” para quem “o episódio e o enredo são pretextos para jogar com soluções literárias”.⁸³ Paulo Rónai, por sua vez, destaca o modo imparcial de narrar como característica essencial da arte narrativa rosiana no livro:

Apesar de uma ironia fina que oscila num ritmo tão pessoal entre o humor e o cinismo, o autor mantém-se imparcial para com as suas criaturas. Tem-se a impressão, às vezes, de que adota a respeito delas os sentimentos do ambiente e as admira ou despreza de acordo com esses sentimentos, partilhando das simpatias e antipatias dos comparsas. Na realidade, trata-se de mais um meio para criar atmosfera. O escritor conserva-se algo distante das personagens, e, quando se apressa em adotar algum julgamento cômodo sobre elas, não sabemos com certeza se não o faz para se divertir à custa do leitor.⁸⁴

No entanto, mesmo nas narrativas em terceira pessoa é possível divisar momentos de maior parcialidade do narrador, com aproximações e recuos do ponto de vista, embora nos grandes planos essa tendência à impessoalidade pareça predominar e se articular com o anseio dos narradores pelo *domínio do narrado*. Tal inclinação, mais do que um simples modulador de ambiência, parece ser um recurso técnico que deixa menos expostas as fraturas culturais em tensão, velando alguns meneios do ponto de vista e redirecionando-o, muitas vezes, para um aspecto mais amplo, totalizante e portador de um sentido exemplar, evidenciado de modo mais claro nas “novelas de atmosfera trágica”.⁸⁵ Aliás, não deixa de ser interessante pensar nas possíveis contradições entre o modo impessoal de narrar e a predominância do personalismo

⁸¹ AIA, Jorge. Sagarana. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 2 jun. 1946.

⁸² MILLIET, Sérgio. Sagarana. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 maio 1946. Nesta resenha, Milliet critica com alguma dureza o excesso de teor artístico do livro, que converte a tragédia humana do sertão em espetáculo.

⁸³ MILLIET, Sérgio. Sagarana. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 dez. 1951. Nesta segunda resenha Milliet insiste no convencionalismo psicológico dos personagens, mas não da linguagem que, em alguns casos, atinge o que “melhor pode ser escrito em *língua brasileira*”.

⁸⁴ RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*, cit., p.18-19.

⁸⁵ Ibidem, p.19. O crítico se refere a “O burrinho pedrês”, “A hora e vez de Augusto Matraga” e “Duelo”, identificando nelas uma “credibilidade” que salta aos olhos. Rónai entende que “Credibilidade na ficção não envolve a exatidão e a verossimilhança de todos os pormenores; apenas uma certa sugestão que leva o leitor a não preocupar-se em verificar-lhes a consistência, compenetrado por essa verdade condensada que só por acaso a vida alcança”. Embora não faça parte das narrativas mencionadas, “Conversa de Bois” nos parece o melhor exemplo de certo desvio dos atritos eminentes pelo *domínio do narrado* em prol de “certa sugestão” mais estetizada, como comentaremos adiante.

familiar nas relações interpessoais presentes em *Sagarana*, incluindo, é claro, aquelas nas quais os narradores em primeira pessoa tomam parte, o que, infelizmente, foge ao escopo deste trabalho.⁸⁶

As narrativas em primeira pessoa, apresentadas em sequência no livro, oferecem um contraste interessante com o pleno domínio dos narradores em terceira pessoa. De fato, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” já articulam formalmente – ainda que de modo tímido –, enquanto esboçam possíveis respostas, a dificuldade de entendimento entre cultura erudita e popular, escrita e oralidade, cidade e sertão, algo que não só ganhará mais corpo formal como também se converterá em inquisição temática no segundo momento de escritura rosiano. A adoção da perspectiva em primeira pessoa evidencia de modo mais contundente a fragilidade de tais relações, expondo certa oposição entre o desejo de integração dos narradores à cultura que tomam por matéria e a dificuldade de penetrá-la a fundo enquanto não abandonam certos preconceitos nem vocalizam tal dificuldade. Não raro, sobretudo nos dois primeiros contos, como aponta Serra Azul,⁸⁷ a atitude de integração vislumbrada como possível pelos narradores se dá pela estetização da natureza local a partir de referências externas àquela cultura, entrave este que constitui uma inesgotável fonte de acertos e contradições (sempre inseparáveis) da linguagem rosiana.⁸⁸

Em “Minha gente”, nota-se um evidente desajuste entre a mentalidade do narrador e daqueles a sua volta que, por vezes, convertem-no em útil objeto para o cumprimento de seus desígnios (em especial as artimanhas políticas de Tio Emílio e os interesses amorosos de Maria Irma).⁸⁹ Ainda que consciente das limitações de seu conhecimento perante o modo de vida rural que lhe interessa – “Mas muitas mais outras

⁸⁶ Como já se apontou em diversos estudos, os laços familiares, que se insinuam em relações extrafamiliares através do personalismo, e o rompimento de tais laços por meio de adultérios manifestos em triângulos amorosos são dois dos principais eixos de unidade do volume. Ver, nesse sentido, BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*, cit; SERRA AZUL, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit., e RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*, cit.

⁸⁷ SERRA AZUL, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit., p. 81.

⁸⁸ Neste sentido, a reescritura de algumas passagens de “Com o vaqueiro Mariano”, comentadas no capítulo 3, torna-se exemplar no que se refere ao aprendizado dos narradores rosianos perante tal situação.

⁸⁹ Como formula Benedetti: “A forma desajeitada de o Primo se relacionar com várias personagens da obra faz de “Minha Gente” o conto que trata mais apropriadamente da dificuldade dos narradores de primeira pessoa de *Sagarana*: homens da cidade, custa-lhes adaptar-se à mentalidade do sertanejo e ao ambiente rural.” *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*, cit., p.151.

eu ainda tinha que aprender”⁹⁰ –, tal reconhecimento não redundava em consciência ativa, exceto pela possibilidade de narrar sua história. Embora o final do conto pareça indiciar uma adesão integradora ao universo rural por parte do narrador, manifestada tanto no apaixonar-se por Armanda como pela estetização da natureza⁹¹ operada ao longo do texto, em ambos os casos as contradições se recolocam, uma vez que as operações estéticas do narrador diante do ambiente que lhe encanta não abandonam os referenciais culturais de gabinete – “Ali, há uma gameleira, digna de druidas e bardos”⁹² – e sua paixão por Armanda se produz mais por espelhamento – “É muito bonita, foi educada com parentes no Rio, já estive na Europa, é filha de fazendeira – porque o pai já morreu”⁹³ – do que por alteridade constitutiva.

“São Marcos” é o primeiro texto de Rosa que explora com alguma profundidade os atritos e possíveis diálogos entre cultura popular e erudita, resvalando em consequências efetivamente materiais. Sua possível menor eficácia estética deriva, a nosso ver – e a despeito dos negaceios do autor sobre qualquer concepção de um programa estético *a priori* –, do muito de “voulu” que o texto traz em si enquanto conteúdo metalinguístico.⁹⁴ A propalada dificuldade de adaptação da mente citadina ao modo de pensar do sertanejo ganha poderoso aspecto visual por meio de uma disputa poética cravada em gomos de bambu entre o narrador e Quem-será que estabelece, em certa medida, uma possibilidade dialógica. Marcado de modo mais ostensivo em *Seção* – uma espécie de regra geral das reescrituras rosianas, que sempre suprimem e condensam o que estava demasiado alongado e exposto –, a disputa poética acaba por operar o fenômeno da influência mútua de que fala o narrador: “Céus! Agora é ‘Quem-será’ que me está tocando influência! ... Nesta gradativa dupla troca, em breve

⁹⁰ ROSA, João Guimarães. Minha gente. In: *Sagarana*, cit., p.209.

⁹¹ De acordo com Serra Azul, o conto tem “a espinha dorsal constituída pela *relação conflituosa do narrador citadino com as formas de relacionamento interpessoais do mundo rural que, não obstante, ele admira e valoriza* – e com o qual se integra, tanto no fim do enredo, quando se apaixona por Armanda, quanto pela própria maneira como narra, estetizando o universo rural”. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit., p.76-77.

⁹² ROSA, João Guimarães. Minha gente, cit., p.228.

⁹³ *Ibidem*, p.243.

⁹⁴ Fazemos uso aqui de termo empregado pelo próprio Rosa para criticar na obra de James Joyce (*Ulisses* em especial) o excesso de intenção programática: “um excesso de *voulu* que me repele”. Carta a Mary Lou Daniel, datada de 3 de novembro de 1964. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-01,64

chegaremos a um nível, à identidade musácea...”⁹⁵. De modo simbólico, o diálogo poético entabulado por lápis e faca nos gomos é interrompido pela cegueira repentina que acomete o narrador, que dela só se livrará após um acerto de contas violento e cordial com o feiticeiro João Mangolô.

Há que se notar que a constituição da influência recíproca entre narrador e Quem-será se dá pela leitura do que o outro escreve, mas sem a presença física do seu enunciador. Em “Com o vaqueiro Mariano”, a comunicação entre o vaqueiro e o narrador é mais conflituosa, beirando o interdito, atenuado, em certa medida, pela realização corporal da matéria narrada pelo vaqueiro, que o performa.⁹⁶ Assim, em um novo momento de escritura, a presença física do personagem citadino em situação de *entrevista* (um ver entre) com o personagem sertanejo torna-se uma espécie de moldura recorrentemente utilizada em diversos graus crescentes de apagamento da voz do personagem letrado, tornado, no limite, ouvinte silente. De todo modo, a despeito das mudanças de configuração, não nos parece mero acaso ser “São Marcos” a peça do livro mais retrabalhada pelo autor, alterando-a até a sexta edição de *Sagarana* (1964) e republicando-a no ano seguinte à sua primeira edição. Além disso, interessa-nos o fato de que tal narrativa constitui, com exceção dos textos de juventude, a primeira publicação de Rosa em periódicos, dando início ao conjunto em estudo e representando não apenas uma sùmula, o cerne essencial do livro de estreia, mas encenando, em alguma medida, a necessidade de uma imersão física (e não apenas intelectual) na cultura que se deseja trabalhar literariamente.

A estrutura dramática que enforma parcialmente “Corpo fechado” parece imprimir melhor delimitação aos lugares ocupados pelo doutor citadino e o personagem sertanejo, sendo predominante na narrativa a voz do primeiro, que atua como testemunha dos atos do segundo. Em certa medida, as falas em discurso direto de Manuel Fulô atuam como argumentos de autoridade para uma narrativa que, embora dela protagonista, não mais lhe pertence.

É interessante observar que, de modo diverso dos personagens narradores de “Minha gente” – que se integra passivamente ao meio sertanejo sem abandonar suas referências citadinas – e “São Marcos” – que entabula um constante vai-e-vem cultural

⁹⁵ Trecho selecionado e comentado por Benedetti em *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*, cit., p.223.

⁹⁶ Esse aspecto, emprestado da leitura de Clara Rowland, será discutido no terceiro capítulo.

marcado por disputas violentas e um gradual aprendizado –, o doutor de “Corpo fechado” integrou-se de modo mais profundo à comunidade a partir da qual narra, estabelecendo inclusive relações de compadrio com Manuel Fulô, seu personagem, ao tornar-se padrinho do filho daquele, de modo que a narração assume feição retrospectiva, narrada em momento posterior ao nascimento do afilhado. Assim, diferente de futuros doutores rosianos – que sempre atuam em algum grau como “turistas”⁹⁷ que compilam material e retornam à cidade, local a partir de onde sua fala se compõe –, o possível maior enraizamento do doutor de “Corpo fechado” deveria promover uma narrativa menos cindida pelos atritos interculturais. Todavia, as franjas de sua narração não deixam de evidenciar certo esnobismo de referências que serve para marcar distância entre o vivido pelo protagonista – “E assim falou Manuel Fulô” – e a interpretação do narrador, que se vale de palavra estrangeira e referência latina, mesclada com termos populares: “José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez. Mas o último, o Targino, tardava em ceder o lugar. O *challenger* não aparecia: rareavam os nascidos sob o signo de Marte, e Laginha estava, na ocasião, mal provida de bate-paus.”⁹⁸. É preciso notar ainda que o doutor, a despeito da tentativa de integração, mostra-se, com seu veio científico, em grande desalinho com o *modus operandi* de Laginha, cuja salvação perante o valentão Targino se dá pelo feitiço operado pelo curandeiro Antonico das Águas.⁹⁹ Apesar da presença de tais impasses incrustados no tecido narrativo, o próprio narrador não os encara enquanto problemas fundamentais de comunicação, de modo que tais questões não emergem ao nível temático da narrativa.

Pensando na ordem das narrativas em *Sagarana*, é possível vislumbrar uma espécie de *crescendo* que passa por certa passividade cidadina que se mostra inoperante

⁹⁷ Ver, para uma análise mais ampla na literatura brasileira da noção de turista, BUENO, Luís. O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. *Revista IEB*, n. 55, 2012, p.111-126.

⁹⁸ ROSA, João Guimarães. Corpo fechado. In: *Sagarana*, cit., p.297.

⁹⁹ BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana*: o Brasil de Guimarães Rosa, cit. p.260. O crítico observa que embora o doutor vá “gradativamente apreendendo a realidade do local e alterando os conceitos que trouxera da cidade sobre a vida no sertão”, o seu proceder, assim como o do narrador de “São Marcos”, traz “resultados sofríveis”. Em sentido análogo, comentando as duas narrativas e se valendo de uma observação do texto clássico de Arrigucci sobre *Grande sertão: veredas*, Serra Azul observa que “não nos parece que as narrativas em questão fundam uma ‘antropologia poética, em que a penetração na alma do rústico se encena, ao mesmo tempo, como processo dialógico de esclarecimento’ uma vez que nestes textos insinua-se a presença de diferenças que obstaculizam a integração desejada – pelo autor – entre materiais eruditos e populares”. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit., p.82.

no campo (“Minha gente”), assume rompantes de violência física e cultural em disputas especularizadas (“São Marcos”), ganha ares de convivência cordial em que o diálogo é possível apesar das frinchas (“Corpo fechado”) e atinge em “Conversa de bois” uma espécie de supressão da narrativa em primeira pessoa do personagem sertanejo pelo domínio completo do narrador letrado. Apresentando a mais complexa estruturação de ponto de vista em todo o volume, um “diálogo que logo se transformará em uma espécie de *monólogo*” ou, em outras palavras, “a partir do diálogo entre um sertanejo e um homem culto, este último, que é o narrador da história, passa a recriar o caso narrado pelo capiau a seu modo”,¹⁰⁰ o diálogo que podia se estabelecer enquanto estrutura formal (como em parte de “Corpo fechado”) é suprimido em prol de uma narrativa mais embelezada e estetizada, que adquire, com o transplante de perspectivas, maior valor de exemplaridade.¹⁰¹ Assim, como elo final do conjunto de camadas de narrativas e narradores, o narrador da versão apresentada não deixa de evidenciar seu domínio sobre a narrativa, estipulando como condição de escuta o poder de intervir posteriormente no caso como bem entender: “[...] Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. // – Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco”.¹⁰²

Assim, lidos em ordem, os textos desvelam o expediente dos bastidores da ficção rosiana como que indicando as diversas etapas (que também se constituem como alternativas) que enformam a composição dos contos e/ou novelas do livro. Mais do que isso,

Vale notar que certos meandros do procedimento técnico empregado por Rosa em *Grande Sertão: Veredas* – uma situação dialógica entre o ex-jagunço Riobaldo e um doutor da cidade em que a presença do último é apenas virtual, constituindo um ‘monólogo inserto em situação dialógica’ – são desvelados retroativamente pelas narrativas em primeira pessoa de *Sagarana* [...] Nas narrativas em primeira pessoa do volume de 1946 – “Minha Gente”, “São Marcos” e “Corpo Fechado” – todos os narradores são homens citadinos, eruditos e de

¹⁰⁰ SERRA AZUL, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit., p.59.

¹⁰¹ Ibidem, p.59.

¹⁰² ROSA, João Guimarães. Conversa de bois. In: *Sagarana*, cit., p.326. Tal poder se evidencia também por um olhar vasto que tudo abarca, transitando entre “o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça” e o “menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica” (p.343). Como comenta Benedetti: “Sua visão é ampla, completa e pormenorizada. É um narrador onisciente que capta o mundo com um olho gigante, capaz de reduzir as paixões humanas extremas a brincadeira de criança e a comédia”. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*, cit., p. 262.

classe alta; os de “São Marcos” e “Corpo Fechado”, como veremos, identificam-se, não só pela bagagem cultural e pela condição de classe, mas por outros elementos internos às narrativas, ao autor; assim, o processo de *recriação do universo sertanejo*, que passa pela associação de elementos da paisagem, da sociabilidade e de causos do sertão a referências da chamada alta cultura ocidental evidencia-se como sendo operado por estes narradores que, aliás, ressignificam também o foco narrativo das outras histórias do volume, em terceira pessoa (como, por exemplo, ‘Sarapalha’). Dessa maneira, a presença de narradores em primeira pessoa em algumas narrativas de *Sagarana* pode ajudar-nos a refletir sobre o lugar social que fundamenta a estetização universalizante do sertão, um dos cerne de toda a obra de João Guimarães Rosa.¹⁰³

Partindo da pergunta sobre “o lugar social que fundamenta a estetização universalizante do sertão”, interessa-nos pensar, por meio dos contrastes sobre a posição do narrador evidenciados na leitura da fortuna crítica de *Sagarana* e pela análise detalhada dos pontos de vista dos textos produzidos no período 1947-1954, em que medida o falar de dentro da matéria – busca concretizada com grande efeito nos livros de 1956, como propõe Arrigucci¹⁰⁴ – pressupõe uma completa adesão a esta mesma matéria diante de um contexto adverso ao próprio material fecundante da literatura rosiana, como veremos ao longo das análises.

O segundo momento de escritura

Para isso, direcionemos o olhar para 1947-1948, período de publicação dos primeiros textos escritos após a experiência de Rosa na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra. De fato, é justamente nesse período que tem início a contribuição mais assídua do escritor em periódicos, uma atividade irregular e simultaneamente substancial ao longo de sua carreira, contabilizando mais de cem publicações em jornais e revistas diversos. Sua contribuição inicial se deu entre dezembro de 1929 e julho de 1930 com “O Mistério de Highmore Hall”, “Maquiné”, “Chronos kai Anagke (Tempo e Destino)” e “Caçadores de Camurças”, textos geralmente entendidos como contos de juventude nos quais ainda não reponta a pena do grande escritor e que foram reunidos em livro em 2011 sob o título de *Antes das primeiras estórias*. Após estes

¹⁰³ SERRA AZUL, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*, cit., p.78-79.

¹⁰⁴ ARRIGUCCI Jr, Davi. Fala sobre Rulfo. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

textos, Rosa só voltará a publicar em periódicos em 1947, ano seguinte à primeira edição de *Sagarana*. Entre 1947 e 1954, com um intervalo entre março de 1948 e agosto de 1951, período que corresponde de modo aproximado à sua estadia em Paris em atividade diplomática, Rosa publica vinte e um textos que integram o *corpus* escolhido para este trabalho. O escritor retomará a publicação em periódicos a partir de 1957, ano seguinte à publicação de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, e alcançará momentos de pico em 1961 e entre 1965 e 1967, com uma média superior a quinze textos em cada um desses anos.

No que se refere a seus últimos livros editados em vida, a publicação em periódicos assume dimensões mais extensas e rotineiras, de modo que onze dos vinte e um contos de *Primeiras estórias* (1962) apareceram n' *O Globo*, em 1961, e quase todos os quarenta contos e quatro prefácios de *Tutameia* (1967) foram publicados, entre maio de 1965 e junho de 1967, no periódico médico *Pulso*. Assim, não parece improvável que a constância da atividade associada ao espaço não tão extenso reservado a esse tipo de publicação tenha corroborado o movimento de hermetização e condensação da linguagem que parece caracterizar o desenvolvimento da obra do escritor, algo perceptível tanto na sucessão de textos como na reescritura de textos mais antigos a partir de uma nova percepção estética, o que retoma a importância do conjunto de narrativas publicadas entre 1947 e 1954, retrabalhadas para sua inclusão nos livros póstumos *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970).¹⁰⁵

Em certa medida, damos continuidade, embora com outra perspectiva, ao trabalho de Ana Luiza Martins Costa em sua tese *João Guimarães Rosa, Viator*, cujo tema foi a descrição e análise de tudo o que foi produzido pelo escritor entre 1946 e 1956, com destaque para o estudo de materiais inéditos como as cadernetas da viagem ao sertão de 1952, assim como qualquer documento relacionado de modo direto com a escritura dos livros de 1956. Nosso intuito, como se vê, é diverso na medida em nos interessa como material analítico os textos *efetivamente publicados* pelo escritor,

¹⁰⁵ Em uma rara entrevista para a TV alemã, presente no documentário *Outro Sertão*, ao ser perguntado sobre a mudança de forma entre o romance e *Primeiras estórias*, que então acabava de sair, Rosa diz que teve de dar colaboração para o suplemento literário de um jornal, o que implicava limitação de espaço, condição que acabou se revelando positiva, pois “para o artista toda limitação é estimulante”. O entrevistador finaliza perguntando se essa redução formal será progressiva, chegando até a poesia, ao que Rosa remata, lembrando que seu primeiro livro foi de versos: “chegarei até o hieróglifo.”

publicação que confere um grau mínimo de acabamento e nos permite situá-los em um *momento de escritura* específico.

Assim, o movimento pendular e hermenêutico entre parte e todo, texto e conjunto, será a diretriz principal de nosso proceder analítico, com o acréscimo de um vetor auxiliar que corresponde às reescrituras dos mesmos textos feitas em outro(s) momento(s) de escritura, i.e., no bojo da organização de *Estas estórias* e *Ave, palavra*. Para tanto, em meio à totalidade do conjunto, algumas divisões e aproximações podem ser de grande utilidade para encaminhar as análises.

A produção literária de João Guimarães Rosa publicada em periódicos entre 1947 e 1954, nosso objeto de estudo, é composta pelos seguintes textos, organizados em tabela visando maior clareza:¹⁰⁶

Publicações de João Guimarães Rosa em periódicos entre 1947 e 1954

Título	Periódico	Data
1947		
“São Marcos”	Vamos Ler (RJ) ¹⁰⁷	19 de abril
“Histórias de fadas”	Correio da Manhã (RJ) ¹⁰⁸	20 de abril
“Sanga Puytã”	Correio da Manhã (RJ)	17 de agosto
“Com o vaqueiro Mariano I”	Correio da Manhã (RJ)	26 de outubro
1948		
“Cidade”	Correio da manhã (RJ)	15 de fevereiro
“Com o vaqueiro Mariano II”	Correio da Manhã (RJ)	22 de fevereiro
“O mau humor de Wotan”	Correio da Manhã (RJ)	29 de fevereiro
“Com o vaqueiro Mariano III”	Correio da Manhã (RJ)	7 de março
1951		
“O lago do Itamaraty” ¹⁰⁹	Seleções (RJ)	Agosto

¹⁰⁶ A tabela foi confeccionada a partir da listagem presente no volume comemorativo *Em memória de Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968) e cotejada com os recortes arquivados pelo próprio autor (Fundo João Guimarães Rosa, IEB-USP).

¹⁰⁷ Revista pertencente à Sociedade Anônima *A Noite* que circulou entre 1936 e 1950. Dirigida por Raimundo Magalhães Júnior, teve entre seus colaboradores Jorge Amado, Clarice Lispector e Fernando Sabino.

¹⁰⁸ Diário matutino carioca, fundado em 1901 por Edmundo Bittencourt. Teve importante papel crítico contra a ditadura estadonovista e acabou sendo fechado, em 1974, pela ditadura militar. Teve entre seus colaboradores, entre outros, Graciliano Ramos, Aurélio Buarque, Otto Maria Carpeaux, Antônio Callado e Carlos Drummond de Andrade.

1952		
“A senhora dos segredos”	Correio da Manhã (RJ)	6 de dezembro
“Pé-duro, chapéu-de-couro”	O Jornal (RJ)	23 de dezembro
<i>Com o vaqueiro Mariano</i>	Livro (Editora Hipocampo)	
1953		
“Pé-duro, chapéu-de-couro”	Diário de Pernambuco (PE)	4 de janeiro
“Ao Pantanal”	Diário de Minas (MG)	5 de abril
“Cipango”	Letras e Artes (RJ) ¹¹⁰	12 de abril
“Teatrinho”	Letras e Artes (RJ)	19 de abril
“O homem de Santa Helena”	Letras e Artes (RJ)	3 de maio
“Terra e Vis”	Letras e Artes (RJ)	10 de maio
“Do diário de Paris”	Letras e Artes (RJ)	17 de maio
“Fantasmas dos vivos”	Letras e Artes (RJ)	24 de maio
“Os doces”	Letras e Artes (RJ)	7 de junho
1954		
“A chegada de Subles”	Letras e Artes (RJ)	6 de abril
“Do diário de Paris”	Letras e Artes (RJ)	13 de abril
“Risada e meia”	Letras e Artes (RJ)	4 de maio
“Aquário (Nápoles)”	Letras e Artes (RJ)	11 de maio
“A senhora dos segredos”	Letras e Artes (RJ)	18 de maio
“Uns índios – sua Fala”	Letras e Artes (RJ)	25 de maio
“Os doces”	Letras e Artes (RJ)	1º de junho
“Ao Pantanal”	Correio da Manhã(RJ)	30 de novembro

Com a exceção de “São Marcos”, republicação de *Sagarana*; “Com o vaqueiro Mariano”, incluído em *Estas estórias*; “Risada e meia”, versão preliminar do prefácio “Aletria e hermenêutica” de *Tutameia*; e “Os doces”, não incluído em livro; todos os outros passarão a compor, com pequenas mudanças, o livro *Ave, palavra*.

Podemos operar um recorte cronológico e dividir o conjunto em dois blocos, separados pela estadia diplomática de Rosa em Paris entre 1948 e 1951, o que evidenciaria a produção de textos mais longos e em menor quantidade entre 1947 e 1948 – seis textos no total – e uma produção mais numerosa, com textos mais curtos e que adquire certa intensidade sobretudo em 1953 e 1954 (com o mínimo de sete textos

¹⁰⁹ De acordo com Plínio Doyle, este texto parece ter sido esquecido e “descoberto” após a morte do escritor. Ver: Contribuição à bibliografia de & sobre Guimarães Rosa. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*, cit., p. 196.

¹¹⁰ Suplemento literário do jornal carioca *A manhã*. Criado em 1946 por Santa Rosa e Jorge Lacerda, contou com importantes colaboradores como Adonias Filho, Cecília Meireles, Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, e durou até 1953, data do fim do jornal.

por ano), totalizando dezoito textos e um livro entre 1951 e 1954. Há que se notar, todavia, que “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “A senhora dos segredos”, “Os doces” e “Ao Pantanal” foram publicados duas vezes cada em periódicos distintos, enquanto que os dois textos intitulados “Do diário de Paris” são diferentes mas complementares, de modo que podemos compreendê-los como um único texto em duas partes.¹¹¹ Assim, Rosa teve vinte e oito publicações em periódicos entre 1947 e 1954 que correspondem a vinte e um textos distintos, além do livro, que promove a junção, com alterações, das três partes de “Com o vaqueiro Mariano” anteriormente publicadas.

Embora se possa falar em dois períodos de publicação, separados pelo hiato francês, consideramos os textos como integrantes de um mesmo *momentum* de produção, dada sua partilha de temas, formas e perspectivas, de modo que vários se associam por uma origem ou circunstância comum. O período alemão rendeu, por exemplo, além do *Diário de Hamburgo*, três narrativas chamadas pela crítica de contos alemães: “O mau humor de Wotan”, “A senhora dos segredos” e “A velha”.¹¹² A viagem ao Pantanal realizada em julho de 1947 foi a mais pródiga em textos: “Sanga Puytã”, “Com o vaqueiro Mariano” – escritos e publicados pouco tempo após a viagem –, “Ao Pantanal”,¹¹³ “Cipango” e “Uns índios – sua Fala”, além de ter alguma influência na composição de “Meu tio o Iauaretê”.¹¹⁴ O período francês gestou as duas partes “Do diário em Paris”,¹¹⁵ enquanto as viagens à Itália, realizadas enquanto trabalhava na França, ditaram “Aquário (Nápoles)”.

¹¹¹ A conexão entre as partes, dado o caráter mais independente e fragmentário da escrita, não é tão direta e evidente como nas três partes de “Com o vaqueiro Mariano”, mas ainda assim preferimos entender as duas partes “Do diário em Paris” como um texto único.

¹¹² Publicado em *O Globo*, 3 jun. 1961. Seria possível também, com alguma liberdade, incluir no grupo alemão os textos “Aquário (Berlim)”, publicado no *Pulso* em 18 de fevereiro de 1967 sob o título “Rosa fala do aquário de Berlim”, e “Homem, intentada viagem”, publicado no *O Globo* em 18 de fevereiro de 1961.

¹¹³ “Ao pantanal” foi republicado em 30 de novembro de 1957, no *Correio da Manhã*, e em janeiro de 1958 no *Jornal de Letras*.

¹¹⁴ Tal sugestão é feita por Ana Luiza Martins Costa em sua tese já mencionada. Ela toma por base uma carta de Rosa a seu pai relatando um encontro com os zagaieiros (caçadores de onças). A carta se encontra no Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CC-01,37.

¹¹⁵ O Fundo João Guimarães Rosa abriga um documento conhecido como “Diário de Paris” (documento JGR-EO-01,03). Os textos em questão são excertos com pequenas alterações e que correspondem aproximadamente aos que integram *Ave, palavra*. O de 1953 é uma versão preliminar de “Do diário em Paris – I” e o de 1954 de “Do diário em Paris – III”. Sobre a análise do documento em sua integridade, podem ser consultados os seguintes estudos: LARA, Cecília de. João Guimarães Rosa na França: anotações do diário de Paris. *Revista Travessia*. Florianópolis, v.16, n.8, p. 221-233, 1988; e

É possível vislumbrar em meio ao conjunto de textos o delineamento de dois movimentos opostos e complementares. No primeiro, que nos interessa mais de perto, tem-se um narrador que vai a campo em busca de seus personagens e constrói um relato sobre a experiência *in loco*. Trata-se de um deslocar por vezes ocasional, por vezes voluntarioso. Nesta configuração, que encontra na dupla de reportagens poéticas seu exemplo mais acabado – mas que também se faz sentir nos contos alemães, nos textos derivados da viagem de 1947 e, em alguma medida, com maior grau de transfiguração, em “São Marcos” –, as limitações do narrador se tornam mais evidentes assim como as tentativas de confrontá-las por meio de seu saber específico. Em certos casos, como em “Aquário (Nápoles)” e “Ao pantanal”, a experiência digna de nota também funciona como exercício virtuosístico, marcado pelo condensamento formal e pela busca de imagens-síntese. As dificuldades se avolumam em textos que procuram fixar pessoas por meio de “contos-retrato”, como em “O mau humor de Wotan” e “Com o vaqueiro Mariano”. “Pé-duro, chapéu-de-curo”, por sua vez, procura fixar não um indivíduo, mas uma classe e sua cultura (os vaqueiros e a cultura do boi), o que faz com que Rosa mobilize uma série de referências cultas – Homero, Euclides da Cunha, Huizinga – para compreender o fenômeno em estudo nessa épica ensaística.

O segundo movimento comparece em textos marcados por uma feição cronística mais acentuada e estão, em sua maioria, associados a uma dimensão de maior recolhimento e cotidianidade, tendo como ponto de origem o espaço de trabalho do escritor no Itamaraty. Nestes textos, a hibridez de formas arrefece e os entraves narrador-matéria narrada são suavizados pela atuação da memória que já internalizou os eventos narrados e não os confronta enquanto demandas do presente imediato. São desta lavra, por exemplo, “O homem de Santa Helena” e “O lago do Itamaraty”.

Há casos intervalares, que amalgamam o essencial dos dois movimentos descritos, como nas duas partes do “Diário de Paris” em que o enfrentamento direto com a matéria é evocado a partir do recolhimento da forma diário. Há ainda textos em que uma dimensão metapoética emerge com força, ora no assunto, como em “Teatrinho” e sua crítica ao imperativo social da arte; ora na forma, como em “Histórias

de fadas” e sua consciência estilística da tradição, comentada no capítulo 1. Tal âmbito é também compartilhado por “São Marcos” e “Risada e meia”.

A circunstância e o atlas

O conjunto de textos de nosso *corpus* está intimamente ligado às novas experiências do autor em suas viagens, algo que aparece claramente no aspecto espacial dos textos, já que pela primeira vez na obra rosiana – excetuando novamente os contos de juventude – o autor lida com espaços exteriores ao sertão mineiro, incluindo o aparecimento do cenário urbano europeu e brasileiro, o que, junto com outros elementos de ordem formal e estética, ajuda a caracterizar uma nova etapa na obra do escritor. De fato, a busca por novos espaços, formas, pontos de vista e personagens parece ter sido de fundamental importância para que o autor pudesse retornar a seu espaço e personagens de eleição com uma nova consciência estética, plasmada com maior relevo nos livros de 1956. No entanto, o aspecto volitivo da busca encontra-se em constante tensão com as circunstâncias e a força referencial dos eventos narrados, exigindo a adoção de um posicionamento da voz narrativa perante os acontecimentos. Mais do que isso, concebemos a experiência da Segunda Guerra vivenciada pelo autor em Hamburgo, entre 1938 e 1942, como uma espécie de evento fundador do aparecimento e exploração, de modo mais sistemático, do ponto de vista em primeira pessoa associado à irrupção do presente narrativo, cuja elaboração inicial se dá pela escritura do *Diário de Guerra*, marcado pela descontinuidade formal e pela obstinada atitude de narrar em meio às “ruínas e o caos da destruição”.¹¹⁶

Parece ser neste momento também que tem início um trabalho mais amplo e que engloba todo o processo compositivo do autor: o aparecimento dos Estudos para Obra,¹¹⁷ nome pelo qual se designa uma seção documental do Fundo João Guimarães Rosa salvaguardado no IEB-USP. Trata-se de um vasto e multifacetado conjunto de notas de leitura, elaborações linguísticas e literárias, notas biográficas e de teor

¹¹⁶ Trata-se de um trecho de “O mau humor de Wotan” citado por Jaime Ginzburg em seu estudo sobre o diário enquanto qualificação da atitude rosiana perante o horror totalitário. Notas sobre o “Diário de Guerra” de João Guimarães Rosa. *Aletria* (UFMG), v. 20, p. 95-110, 2010.

¹¹⁷ CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *Da montanha de minério ao metal raro: os Estudos para Obra de João Guimarães Rosa*. 2013. 307 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p.133.

testemunhal, listas de palavras, entre outros tipos de anotação. Mais do que “um programa consciente de capacitação do escritor para o exercício de seu ofício”¹¹⁸ e um repositório sempre crescente para consultas contínuas, os Estudos, como sugere seu principal pesquisador, podem ser pensados como um imenso diário do escritor,¹¹⁹ sua *magnum opus* composta ao longo de mais de vinte anos e da qual os livros publicados seriam capítulos.

O estudioso também indica uma pertinência contrapontística entre o *Diário* e certo grupo de anotações nos Estudos que completam as lacunas do primeiro, o que ata de modo concreto o surgimento simultâneo de ambos. Partindo de excertos de cartas de Rosa a Camacho¹²⁰ nas quais o escritor revela que enquanto vivia em Minas ainda não sentia a necessidade compulsiva de anotar e escrever¹²¹ e que, uma vez na Alemanha, lia e tomava notas frequentemente,¹²² embora não produzisse textos completos, Camargo comenta que neste momento, para Rosa, “a escrita já estava subordinada a um grande esforço de preparação, ou mesmo, de formação. Exposto a um mundo novo, sua atitude não passa a ser a de ficcionalizar apressadamente a experiência vivida, mas a de coletar dados, refletir sobre as coisas, capacitar o espírito.”¹²³ De fato, os textos literários nos quais Rosa trabalha esteticamente sua experiência alemã serão publicados anos após seu retorno e são marcados por um forte caráter testemunhal que caracteriza a produção dos textos aqui estudados.

Corroborando a hipótese sobre o início do processo de arquivamento mais sistemático e constante da própria produção a partir da estada alemã, Camargo resume o percurso da autodocumentação rosiana, indicando tanto o “afã documentalista” iniciado com o retorno ao Brasil quanto a importância crescente dos Estudos para a composição dos contos de *Primeiras estórias* (1962) e *Tutameia* (1967) por meio da “migração” de pequenas elaborações, por vezes compostas anos antes e quase sem alterações, para os textos finais presentes nos livros:

¹¹⁸ Ibidem, p.15.

¹¹⁹ Ibidem, p.133.

¹²⁰ CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, Berlim, n. 37, p.42-53, 1978.

¹²¹ CAMARGO, *Da montanha de minério ao metal raro*, cit., p.126.

¹²² Ibidem, p. 51.

¹²³ Ibidem, p.138.

Num primeiro momento, à época de suas primeiras produções até a efeméride de sua primeira viagem a Europa, pelo que temos conhecimento, Guimarães Rosa descarta ou perde seus apontamentos; a estada na Alemanha, ao mesmo tempo que o direciona para a constituição de um diário, obriga-o a inscrever e preservar todas as informações que dizem respeito a essa nova experiência, à nova realidade e cultura a que passa a ter acesso, o mesmo acontecendo no período em que viveu na França; no Brasil, assistimos a um afã documentalista, manifestado pelas viagens ao interior do país e pelos frequentes pedidos de informações sobre a vida rural, a familiares e amigos; finalmente, talvez coincidindo com a publicação de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, o autor passa a priorizar a confecção de suas próprias listas com exercícios de composição linguístico-literários, que passam a migrar massivamente para os contos de *Primeiras estórias* e *Tutameia*¹²⁴

Interessa-nos aqui, sobretudo, a emergência deste “afã documentalista” enquanto associado à predominância de textos em primeira pessoa, situados em espaços distintos do sertão mineiro e marcados, em certo grau, por um constitutivo travejamento narrativo. Compostos a partir de experiências individuais e, em grande parte, localizáveis biograficamente, torna-se uma questão hermenêutica crucial posicionar os textos em seu “momento de escritura”, gesto crítico que lhes confere novas tonalidades e os torna capazes de prenunciar conquistas futuras ao invés de simplesmente repisá-las aparentemente sem o mesmo viço de antes, como poderia parecer em uma leitura que valorizasse apenas a data de publicação dos livros. Mais do que isso, sua apreensão individualizada, enquanto textos que não pertencem a um projeto de livro específico, mas compostos como “textos de circunstância” veiculados em um suporte “circunstancial” como o jornal, é de considerável importância para compreender a própria instabilidade de formas narrativas que marca este momento de escritura.

Neste sentido, o conceito de “poesia de circunstância” elaborado por Pedrag Matvejevitch pode ser de grande ajuda. Em seu estudo, o crítico distingue três tipos de poesia de circunstância a partir da natureza e intensidade do evento assim como do grau de implicação do eu: a *cerimonial*, referente a eventos de ordem pública e coletiva, de natureza repetitiva; a *poesia engajada*, que se acopla de modo mais particular aos fatos históricos e objetivos, políticos e sociais; e a *poesia de circunstância* de sentido goethiano, que lida com os incidentes de ordem particular e subjetiva, ou mesmo

¹²⁴ Ibidem, p. 291.

fugitivos e imaginários, permitindo uma integração mais completa e assegurando um maior grau de implicação do eu no que é dito.¹²⁵

Marcada pela clara indicação de uma ocasião específica (*à la occasion de*) – mais evidente e com feição limitativa na poesia cerimonial, por seu caráter de evento público datado – uma obra artística de circunstância (e não só um poema), segundo o crítico, pode ser feita em vista de um acontecimento (*en vue de*), cujo prazo é conhecido ou fixado por convenção; ou por ligação/referência (*par rapport*) ao acontecimento ocorrido em um passado mais ou menos distante e que ainda possui alguma relação com o momento presente. De modo geral, Matvejevitch sugere que a poesia cerimonial é feita em vista de uma circunstância dada ou previsível, enquanto a poesia engajada e a goethiana são determinadas mais frequentemente *par rapport* às circunstâncias em andamento e/ou a ponto de ocorrer (uma guerra, uma ação social etc.), ou ainda enquanto produtos de um passado recente. Subjacente a essa conceituação, jaz a distinção entre um evento de ordem histórica e outro de ordem poética, mais difícil de circunscrever, já que incorpora as modalidades do trabalho criador individual. Portanto, a poesia de circunstância se faz *em relação* aos fatos relevantes da exterioridade, restando a especificação das principais determinantes de cada categoria e de cada caso individual.¹²⁶

Às formulações de Matvejevitch podem-se acrescentar algumas ideias de Jean Starobinski sobre o conceito de “*poésie de l'événement*”, nas quais o crítico parece constatar a emergência de uma nova poesia nascida do acontecimento na qual, em face de um contexto marcado pelo jogo de potências que nos afrontam em situação de catástrofe, o poeta não pode mais se portar como mero espectador da história, sendo imprescindível o exercício da palavra assim como a escolha de um lugar de fala.¹²⁷ Neste sentido, é prerrogativa do artista conferir ao evento histórico a qualidade de evento interior, uma vez que a verdadeira poesia, marcada pela “urgência do instante”, interioriza a arte e se converte, pelo canto, no “intermediário admirável pelo qual a circunstância encontra a eternidade.”¹²⁸

¹²⁵ MATVEJEVITCH, Pedrag. *La poésie de circonstance: étude des formes de l'engagement poétique*. Paris: A.G.Nizet, 1971, p. 178.

¹²⁶ Ibidem, p.180.

¹²⁷ STAROBINSKI, Jean. *La poésie et la guerre: chroniques 1942-1944*. Paris: Minizoé, 2000, p.11 e 14

¹²⁸ Ibidem, p. 18 e 9.

Premido por um *Zeitgeist* semelhante, fomentado especialmente por sua experiência da guerra europeia e a reverberação autoritária desta no Estado Novo brasileiro, o novo momento de escritura rosiano é marcado pela feitura de textos cujo caráter circunstancial pode ser entendido como a adoção, consciente de seus limites, de um lugar de fala perante a matéria representada. Resta, contudo, a recorrente questão da emancipação ou dependência da arte em relação aos eventos a que dá forma. É evidente que uma das grandes possibilidades do fazer artístico é a de, pela “coesão da fatura” (como diz Candido), falar intensamente de coisas que não se experimentou, recuperando a distinção aristotélica entre o poeta e o historiador. Em grande medida, foi pela organização do trabalho da memória enquanto força criadora – “minha pátria é a memória”¹²⁹ – que as narrativas de *Sagarana* foram compostas, sem capitular diante da pujança referencial do seu conteúdo em prol de uma criação mais ampla e que se processa pela linguagem. Daí a composição de uma região mais literária do que geográfica e tornada verossímil não pelo pormenor descritivo, mas pelo trabalho linguístico.¹³⁰

Paradoxalmente, as narrativas do segundo momento de escritura deveriam, pelo primado da experiência direta, ser mais fluidas e mais formalmente distintas em termos de forma narrativa. No entanto, a experiência por si só não produz grande arte e é justamente em seu caráter circunstancial, associado à “variedade irreduzível dos acontecimentos”¹³¹ e à implicação da voz narrativa nos eventos narrados, que reside o principal interesse destes textos. É a formulação de um ponto de vista em primeira pessoa que percebe os problemas de representação, a dificuldade de enformar sua matéria e as tensões referentes à transmissibilidade da experiência que os textos procuram transfigurar, culminando em uma indeterminação de formas narrativas constitutiva à sua dimensão circunstancial.

A própria feitura e composição destes textos enquanto vivência efetiva a que se procura dar forma artística vai ao encontro do problema constatado por Walter

¹²⁹ Verso do poema “Revolta”, de *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

¹³⁰ Retomamos aqui algumas ideias da já comentada resenha de Candido sobre o livro, em especial a noção de que Rosa não traz o elemento regional ao leitor, mas o constrói esteticamente. *Sagarana*, cit., p. 185-186.

¹³¹ MATVEJEVITCH, *Pour une poétique de l'événement*, cit. p.177.

Benjamin sobre o empobrecimento das ações da experiência¹³² e à impossibilidade da representação em tempos de catástrofe.¹³³ De certo modo, Rosa parece perscrutar os mecanismos possíveis para confrontar a substituição da *Erfahrung* (“experiência”) pela *Erlebnis* (“vivência”) – marca do indivíduo solitário do capitalismo moderno – a partir da consciência de que a revalorização da *Erfahrung* demanda a construção de “uma nova forma de narratividade.”¹³⁴ Assim, dar forma estética ao que se viveu e/ou testemunhou, diante do horror totalitário, torna-se uma atitude ética cujo alicerce central está na percepção da experiência da Guerra enquanto uma *circunstância* perante a qual cabe aos homens agir e aos artistas assumir seu lugar de fala.¹³⁵

Em sentido mais profundo, a experiência da guerra parece se refratar na ampla paleta de espaços a partir dos quais as narrativas se gestam, de modo a se poder sugerir que o conjunto de textos publicados entre 1947 e 1954 compõe uma espécie de *atlas rosiano*, em contraponto com exclusivismo espacial de *Sagarana*, caracterizado por uma única região, transfigurada literariamente. Assim, ao mesmo tempo que a produção circunstancial parece refletir em alguma medida a fragmentariedade e intransmissibilidade da experiência, convertida em tema de alguns dos textos, a abrangência e variedade geográfica (Rio de Janeiro, Caldas-do-Cipó, Nhecolândia, cidades da fronteira Brasil-Paraguai, Hamburgo, Paris, Nápoles...) apontam para um modo específico de “ler o mundo” que encontra paralelos com a forma artística do atlas, cada vez mais pertinente em tempos de guerra:

Seu *modus operandi* – que consiste em confundir o ato de ‘ler o mundo’ (*lire le monde*) com o ato de ‘religar as coisas do mundo’ (*relir les choses du monde*) – vem se revelando, para artistas e demais

¹³² “Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo decente possa resultar disso.” BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 127.

¹³³ “Com a nova definição de realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da ‘realidade.’”. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como Trauma. In: _____; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 75.

¹³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, cit., p. 9.

¹³⁵ MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

pesquisadores dos séculos XX e XXI, especialmente adequados a momentos de catástrofe, pessoal ou social. A momentos de catástrofe, mas também de pós-catástrofe ou mesmo pré-catástrofe (e não descreveu Benjamin a história como uma catástrofe contínua?), a relação do atlas com a história parece passar sempre pela memória e, não menos, pela profecia. Trata-se sempre de, por meio de imagens, *ver* o tempo. Não o tempo linear dos relatos positivistas ou teleológicos, mas o tempo emaranhado de todas as imagens dignas de atenção, o tempo que se dá a ver em explosão, todos os tempos que possa haver no tempo.¹³⁶

Embora o comentário acima procure elucidar certos componentes específicos da poética de Murilo Mendes, acreditamos ser possível aproveitá-lo para a análise do segundo momento de escritura rosiano porque vislumbramos neste uma necessidade de expansão e alargamento de horizontes, erigidos sob o prisma da experiência pessoal e direta, que instaura uma nova inflexão na poética do autor que, por sua vez, surge como uma resposta possível à crise da experiência coletiva e dos modos de representação artística.

Na verdade, há uma espécie de périplo comum entre o poeta e o ficcionista mineiros que vale esmiuçar um pouco a partir da leitura atenta de Murilo feita por Moura.¹³⁷ Em oposição à negatividade social do presente, a emergência do poético plenamente afirmativo em *As metamorfoses* (1944) – o canto que interliga o ser e as coisas – só podia se dar numa espécie de dimensão mítica, “fora do tempo”.¹³⁸ Em *Sagarana*, livro composto em seu núcleo antes da guerra, a afirmatividade dos narradores em terceira pessoa, em sua recolha de um sentido exemplar das narrativas, parece depender intimamente do recuo à dimensão da fábula e ao passado histórico, instâncias que possibilitam uma aproximação retrospectiva, concebendo as coisas “como poderiam ter sido” (sem abolir, no entanto, o lastro histórico). No livro de versos seguinte de Murilo, *Mundo enigma* (1945) – livro cujos poemas apresentam datação –, a fluidez entre o sagrado e o profano, posta em ação pelo ofício de uma arte combinatória que procura repor um eixo de totalidade, só pode ser recuperada enquanto conflito,¹³⁹ entrave que traz em seu bojo “um retraimento ao universo pessoal do poeta que, em

¹³⁶ STERZI, Eduardo. O mapa explode. In: MENDES, Murilo. *Siciliana / Tempo Espanhol*. São Paulo: Cosacnaify, 2015, p. 131.

¹³⁷ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

¹³⁸ Ibidem, p.96. Ver, nesse sentido, a análise exemplar de “Os amantes submarinos” como uma “alba invertida”.

¹³⁹ Ibidem, p.118.

forma de diário, procura reavaliar as suas possibilidades e as de sua poesia”.¹⁴⁰ O segundo momento de escritura rosiano, composto em grande parte pela datação dupla do evento que enforma e da sua publicação em periódicos, é iniciado por um diário e prossegue com a consciência aguda da necessidade de afiar sua técnica para plasmar uma almejada síntese (ou fluidez circunscrita) entre a tendência espiritualista e regionalista da prosa brasileira, feito obtido, exemplarmente, em “A hora e vez de Matraga”.¹⁴¹

Nos dois casos, o fracasso diante da pujança do real não implica sua demissão, mas sim uma derrota, em sentido etimológico: uma mudança de rota, que parte do eu para o mundo, incorporando, em seu caminho, “uma progressiva ênfase na experiência imediata e histórica”¹⁴² filtrada pela sensibilidade da voz pessoal. A sensação de impotência diante da fluidez do outro e da fissura do mundo (que os separa) não implica, necessariamente, a impotência da arte. A despeito do travejamento, há uma crença profunda e crítica em seu gesto de resistência, um “impulso afirmativo, em meio ao estranhamento e à destruição”¹⁴³, que, nos dois casos, seja em dimensão mítica ou mística, põe a busca da transcendência como ato reativo e necessário.

Se em tempos de guerra, catástrofe e trauma é comum a associação entre a “confiabilidade limitada na palavra” e a “confiabilidade limitada no outro”,¹⁴⁴ em Rosa há uma fascinação pela palavra do outro que obriga seus narradores a repensarem os limites de sua linguagem bem como sua capacidade de atuação no presente histórico. Como contraparte do âmbito espiritual, Rosa crê no aprimoramento progressivo da linguagem, erigida sobre um alicerce de fronteira e dotada de força emancipadora na construção da alteridade.

Ainda que movido, em várias ocasiões, por circunstâncias extraliterárias, as viagens para além de Minas e do Brasil permitiram ao escritor deparar-se com sujeitos e espaços diversos daqueles seus de eleição. O trabalho literário mais imediato trouxe

¹⁴⁰ Ibidem, p.119.

¹⁴¹ Tal fato é observado por Walnice Nogueira Galvão. Sobre o regionalismo. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁴² MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, cit., p.119.

¹⁴³ Ibidem, p.119.

¹⁴⁴ GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p.157.

consigo textos híbridos, de feição menos transfigurada do que os pertencentes aos livros e constitutivamente marcados por seu caráter circunstancial. Desse modo, queremos pensar estas narrativas enquanto *textos de circunstância* assim como partes de um *atlas pessoal* do escritor,¹⁴⁵ o que permite estabelecer conexões entre os textos ao mesmo tempo que se preserva sua imediata singularidade.

Contos-retrato

Os três textos selecionados para análise, “O mau humor de Wotan”, “Com o vaqueiro Mariano” e “Pé-duro, chapéu-de-couro”, derivam de situações vividas *in loco* pelo escritor e procuram, à sua maneira, repor um “eixo de totalidade” a partir da composição de um *retrato do outro*, de uma moldura capaz de captar por inteiro seu personagem (ou classe), daí podermos afirmar que as três narrativas são, entre outras coisas, contos-retrato. Como em Murilo, repor a totalidade implica conflito e a pretensão da forma totalizante, no confronto com o que há de mais cristalizado na tradição literária – os gêneros plenamente constituídos: dramático, lírico e épico, respectivamente¹⁴⁶ –, esfacela-se em seu próprio anseio, de modo a podermos encontrar:

– Em “O mau humor de Wotan”, o falível do trágico que não redime, pois não parte de uma manifestação legítima do corpo social, mas de uma usurpação perigosa e particularizadora do mito que refreia e pune a individuação. Por meio do aceno (irônico) aos trágicos, atualizado em Richard Wagner e Carl Gustav Jung, a tragédia é ressignificada em chave de parábola pelo fecho evangélico que recompõe, mito enraizado na história, a possibilidade autônoma do indivíduo;

¹⁴⁵ Contrastando a experiência diplomática de Rosa em passagens por importantes centros europeus com o interesse profundo pelos dramas da “criatura humana do interior”, João Neves da Fontoura reforça sua admiração pelo escritor mineiro por este não fazer de sua literatura mero “itinerário de viagens”, mas sim construção artística derivada de um “clima íntimo, um observatório menos dos olhos do que da alma.”. Academia Brasileira de Letras, *Jornal do Comércio*, 11 out. 1952. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-R2,181.

¹⁴⁶ Em nossas análises, o dramático, o lírico e o épico comparecem, para falar com Rosenfeld, em sentido “adjetivo”, como instâncias ou modos que carregam determinados traços estilísticos que penetram o texto sem se alçarem a cerne constitutivo e substancial. Nosso interesse recai justamente na consciência, por parte dos narradores rosianos, da impossibilidade de sua manifestação plena (seu “significado substantivo”) e das tensões produzidas por esse anseio frustrado. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.15-19.

– Em “Com o vaqueiro Mariano”, misto de écloga moderna e entrevista antropológica, a dimensão falha do lírico que é atravessado pelo dramático da forma “entremeio”, encenando um diálogo (im)possível – *emulatio* de uma cena prototípica da ficção rosiana – que aponta, em sua dupla contaminação progressiva, para uma possibilidade real de interlocução em presença;

– Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o falível do épico que, tomando Homero e Euclides da Cunha por possíveis modelos, precisa recorrer ao subjetivismo da forma moderna do ensaio – atravessada pela consciência de uma crise geral da cultura colhida em Huizinga – para fertilizar o gênero primevo, desnaturalizando sua violência intrínseca e revertendo-a em conhecimento e controle da natureza humana.

A escolha destes três textos, bem como da carta que nos ocupa no primeiro capítulo, deve-se ao delineamento progressivo de uma atitude estético-ideológica. O que Rosa arma nessas narrativas é uma defesa de seus materiais, i.e., das condições de vida que lhe facultam sua obra, em termos de personagens, espaços e relações sociais, ao mesmo tempo que experimenta constantemente com as formas que melhor lhe permitem plasmá-las. Há um gesto complexo, em que se procura conservar pela fixidez obsessiva de um conto-retrato figuras que a ele continuamente escapam, exigindo uma forma proteica, recriada constantemente, em um exercício complexo de dupla mediação no qual o fragmentado da forma é chamado a compor o desenho completo que lhe instiga o narrar. Diante dessa dificuldade, o autor recorre mais ostensivamente à tradição literária, seja por menções a nomes de autores, epígrafes, subtítulos ou mesmo citações diretas, elementos que, *desincorporados* da forma do texto (ou seja, não subsumidos pelo estilo do autor), funcionam como garantia de comunicabilidade ao estabelecer compulsoriamente para o leitor o diálogo como método de leitura. Neste sentido, nossa leitura é também uma *leitura das leituras de Rosa*,¹⁴⁷ entendidas como

¹⁴⁷ A crítica já se debruçou sobre alguns veios dessas leituras, como o apanhado geral de Sperber em *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (1976), seguido por um olhar mais aprofundado sobre as leituras espiritualistas em *Guimarães Rosa: signo e sentimento* (1982). Ana Luiza Martins Costa (2002), estudando o mesmo período que nos interessa, demarcou a importância de três leituras: Homero, Euclides da Cunha e os relatos de viajantes que passaram pelo sertão brasileiro. Outra abordagem tem sido a de apreender, a partir da biblioteca do escritor, o conjunto referente a uma literatura específica, como fez Ramicelli (2008) com a parte anglófila e Bonomo (2010) com a germanófila. Há ainda a mobilização de obras de origens diversas, unificadas por sua pertença ao universo compositivo de um mesmo livro, como faz Telma Borges (2013) ao analisar possíveis vestígios dessas leituras em *Grande sertão: veredas*. Nossa abordagem, como se verá, aproxima-se mais da perspectiva de Borges e Costa, já que concebemos as leituras como circunstanciais às obras – no que preservam sua especificidade, como no caso de epígrafes

circunstanciais à composição dos textos. Por fim, como uma espécie de vetor unitário que procura responder à inseparabilidade entre corpo, experiência e narrativa, tem-se a busca progressiva pela construção de uma linguagem comum, que atravesse as cisões histórico-sociais, da qual os trechos reescritos dão testemunho. É essa busca, como crítica do presente, que interessa desvelar nesse tríptico. Ao final do percurso, cabe pontuar, sem pretensão exaustiva, algumas das tensões fundamentais implicadas na passagem para o romance de 1956 que, revisitando o passado, fala, em forma e fundo, de um novo-velho presente.

Antes, no entanto, de passar propriamente às narrativas, cabe ouvir uma voz bastante pessoal, que pouco se divulga: a de João Guimarães Rosa, observador literário.

—, mas também divisamos um pequeno conjunto, relativo à ideia de uma crise ou decadência da cultura ocidental que exige respostas imediatas dos artistas, num arco que vai de Oswald Spengler a Álvaro Lins.

1. “AGORA, PORÉM, A HORA É DE COMBATE, DE OFENSIVA”: BALIZAS DE UMA POÉTICA ROSIANA NO FINAL DOS ANOS 1940

“Uma técnica artística não é uma receita: é um conjunto de exigências interiores que condicionam e determinam a forma exterior de uma obra de arte.”

Álvaro Lins

No fragmento XLII do seu *Notas de um diário de crítica*, livro publicado em 1943 e que integra a biblioteca pessoal de Rosa, Álvaro Lins ausculta: “Uma argumentação que está se formando no íntimo de nossas consciências artísticas, e que eu gostaria de ver tomar corpo e vencer, é a da revalorização do estilo, a da importância da ‘forma’ na obra literária.”¹ Pode-se dizer, sem qualquer dúvida, que o desejo de Lins foi atendido: tal argumentação tornou-se verdadeiro mantra crítico da época, bandeira defendida por nomes como Mário de Andrade e Graciliano Ramos – cuja importante presença na carta rosiana comentaremos mais tarde –, Almeida Salles, Antonio Candido, Sérgio Buarque de Holanda, João Cabral de Melo Neto, entre outros, em ensaios veiculados em periódicos entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1950.

Em Antonio Candido, por exemplo, nota-se a consciência aguda de que o valor de um romance não depende do seu significado social ou ideológico, mas sim de sua “realização artística efetiva”.² Comentando um texto de Almeida Salles no qual este retoma a diferenciação de Valéry entre escritores estrategistas e escritores táticos, Candido nos informa que, para Salles, a grande maioria dos escritores brasileiros é do segundo tipo, ou seja, autores “dotados de talento e habituados a construir, segundo o influxo dele, no primeiro movimento de inspiração”.³ Os escritores estrategistas, por sua vez, concebem a criação como “afloramento definitivo de um largo trabalho anterior”,

¹ LINS, Álvaro. *Notas de um diário de crítica*. 1º volume. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943, p.42. Rosa possui doze livros de Álvaro Lins em sua biblioteca. No entanto, este é o único publicado antes de os dois se conhecerem. O próximo, cronologicamente, é a quinta série do *Jornal de crítica*, de 1947, já contando com dedicatória do crítico pernambucano. Assim, *Notas* parece ter sido livro comprado por Rosa, por seu próprio interesse. A presença de uma única intervenção manuscrita, feita com lápis vermelho, na qual Rosa identifica as iniciais “E.P.” como “Eloy Pontes”, situada mais ou menos no meio do livro, faz-nos pensar, junto com algumas ideias expressas na carta, que Rosa deve ter lido o volume ao menos até sua metade.

² CANDIDO, Antonio. O romance da nostalgia burguesa. In: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 34.

³ CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: *Brigada ligeira*, cit., p.73.

ao longo do qual se obtém o “progressivo domínio dos meios técnicos”.⁴ Confiando menos na impulsividade do talento e nos arroubos da inspiração do que no vagaroso aprimoramento dos recursos artísticos, tais escritores acabam por cumprir a “condição primeira para a plena expressão do pensamento e da sensibilidade.”⁵ Assim, a possibilidade de uma renovação literária, no ver de Candido, precisa começar, sempre, “pela feitura de uma expressão adequada” ou, posto de outro modo, “é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado”.⁶ É por essa perspectiva que o crítico saúda a estreia de Clarice Lispector com *Perto do coração selvagem* (1943), uma tentativa de renovação em meio ao marasmo do conformismo estilístico que inviabiliza a “verdadeira aventura da expressão”.⁷

Os ensaios literários de Sérgio Buarque de Holanda publicados entre 1941 e 1951 dão testemunho de uma crise de prestígio da prosa literária nacional, em especial o romance – a forma literária mais impura e, por isso mesmo, mais acessível ao leitor médio –, em contraposição a uma verdadeira “inflação poética”⁸ em contexto marcado pela visada técnica e formalista associada ao crescente interesse tanto pelos procedimentos poéticos em si mesmos como pela construção de mundos pessoais.⁹ A partir de críticas às obras de Oswald de Andrade e Clarice Lispector, Sérgio formula uma hipótese que, partindo dos exemplos malogrados em estudo,¹⁰ poderia ser uma saída possível diante do travamento da prosa brasileira: um olhar mais atento para o que se considerava prerrogativa do poético, ou seja, os “problemas de técnica”.¹¹ Seu interesse, como historia o crítico, contrapõe-se à predominância do tema enquanto componente essencial da prosa romanesca, de modo que a valorização de certas escolas

⁴ Ibidem, p.73.

⁵ Ibidem, p.73. Ver, nesse sentido, a resenha positiva que o crítico dedica a *Terras do sem fim*, romance no qual os problemas de fatura foram ponderados com cuidado, disciplinando a “exuberância da inspiração”. CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: *Brigada ligeira*, cit., p. 54.

⁶ CANDIDO, Antonio. Tentativa de renovação. In: *Brigada ligeira*, cit., p. 88.

⁷ Ibidem, p.88.

⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Em volta do círculo mágico. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II* (1948-1959). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.192.

⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II* (1948-1959), cit., p.207. Vale mencionar que o ensaio “Esboço de panorama”, de João Cabral de Melo Neto, comentado na introdução, parece dever muito aos ensaios de Sérgio, contendo como diferencial, naturalmente, a visão de um partícipe criativo (um autor de criação) daquilo que descreve.

¹⁰ Sérgio pensa aqui em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald; e *A cidade sitiada*, de Clarice (comparado aos livros anteriores).

¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica, cit., p.208.

literárias se liga indissolavelmente à atração por temas específicos, o que faz com que o seu prestígio oscile em função da estima do público pelo assunto. Assim, ele observa, o fascínio pelo romance regional deveu-se, em grande medida, “ao preconceito de que há assuntos válidos por si mesmos e capazes de suprir largamente quaisquer deficiências de meios do escritor”, somado ao anseio por uma arte nacional composta por “temas nitidamente brasileiros”.¹² Desse modo, o excesso de “romanesco” do veio regionalista, ao tornar o assunto demasiado sugestivo, supriria toda necessidade de artifício, permitindo a seus autores maior economia de meios e veiculando uma ilusiva sensação “de sua capacidade criadora”.¹³

No entanto, a primazia do tema não parece ser exclusividade dos regionalistas.¹⁴ Em “Tema e técnica”, Sérgio aproxima as vertentes regionalista e intimista pelo destaque que conferem, de modo ostensivo, ao “material da novela” ao invés de valorizar a “capacidade de organizar este material numa unidade artística independente e coerente”.¹⁵ Antevendo possíveis recriminações que poderiam considerar tal sugestão uma defesa do esteticismo esvaziado que se difundia naqueles anos, sobretudo associado à então emergente *Geração de 45*,¹⁶ Sérgio aponta o perigo da aplicação à disciplina forçada e ao hermetismo que parecem caracterizar seus epígonos, posto ser difícil a separação entre a “conquista pessoal e perene” e o formalismo esvaziado que, em seu anseio de tornar o leitor partícipe a todo custo, acaba por oferecer um “aerólito

¹² Ibidem, p.210.

¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Notas sobre o romance. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.320.

¹⁴ De modo semelhante, Álvaro Lins pondera que se o romance brasileiro está invariavelmente atrasado em relação ao “romance universal” (inglês, francês e russo, especialmente), ele também revela uma carência de complexidade em termos de personagens e dramas que se deve à predileção por construir obras a partir do enredo, o “elemento mais fácil”, de modo que, embora se possa dizer que “Há certamente personagens e dramas no romance brasileiro”, eles ainda não estão no “nível que podem atingir na arte da ficção.” Romances, novelas e contos. In: *Jornal de crítica*. 6ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p.116-117. O texto foi originalmente publicado em cinco partes entre 22 de novembro e 20 de dezembro de 1946.

¹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica, cit. Aparece aqui, em outro fraseado, a mesma ideia colhida por Rosa na crônica de Paulo Mendes Campos, anexada à carta que iremos comentar: a irmanação entre regionalistas e espiritualistas em sua incapacidade de síntese.

¹⁶ Sérgio, que polemizou bastante com seus membros, não deixa de se mostrar irônico ao comentar o anseio desmedido destes de se estabelecerem, *a priori*, como geração: “Que outro sentido pode ter, por exemplo, a impaciência com que já falam numa suposta ‘geração de 1945’? Pois existirá fenômeno mais estranho do que este de uma geração ainda em gatinhas, que, para evitar dúvidas futuras, já insiste em exibir a própria certidão de nascimento?” Rito de outono. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)*, cit., p.393.

alheio a realidades humanas e terrenas”.¹⁷ Contra tudo isso, Sérgio opta por imaginar uma “forma consubstancial à matéria”, como a encontrada em Joyce ou em Proust “pela deliberada superação das técnicas tradicionais”, ou nos russos do século XIX e nos norte-americanos do presente, pela inexistência de uma “tradição estética absorvente e imperiosa” que acaba por oprimir o livre exercício da imaginação criadora.¹⁸ A obtenção de tal técnica “verdadeiramente substancial à matéria” – formulação tirada de Claude-Edmont Magny – converte-se em atitude essencial para reparar o equívoco que enaltece o tema no lugar da “arte e engenho do novelista” e, assim, abrir caminho para “uma verdadeira reabilitação, entre nós, da arte do romance”.¹⁹

O próprio Álvaro Lins contribuiu significativamente para a discussão, como atestam os múltiplos ensaios e resenhas que compõem a série *Jornal de crítica*,²⁰ que esquadrinha diversos escritores, deslumbrando-se com alguns (como Rosa), lamentando o declínio de outros (como Jorge Amado e Dyonélio Machado), discutindo teorias e esboçando análises de largo fôlego sobre a situação da literatura brasileira de então. A leitura do *Jornal* revela, entre outras coisas, a defesa e prova prática de certos critérios de análise literária ao lado de uma constante e sempre remodelada percepção de uma crise da literatura brasileira decorrente, em certa medida, de uma crise mais ampla das artes a partir da guerra europeia. No primeiro caso, Lins mostra-se um crítico exigente, apontando impiedosamente falhas provenientes de certo relaxamento de linguagem²¹ e da ausência de planejamento, destacando sempre a necessidade do preparo técnico e do senso de construção literária.²² No segundo caso, a percepção de uma crise artística

¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Os caminhos da poesia In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II* (1948-1959), cit., p.107.

¹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica, cit., p. 211.

¹⁹ *Ibidem*, p.211.

²⁰ A série *Jornal de crítica* é composta por oito volumes, todos publicados pela Livraria José Olympio Editora: 1ª Série (1941), 2ª Série (1943), 3ª Série (1943), 4ª Série (1946), 5ª Série (1947), 6ª Série (1947), 7ª Série (1963) e 8ª Série (1963). Há ainda as *Notas de um diário de crítica*, publicadas em dois volumes em 1943 e 1963. Como se vê, o principal foco da série concentra-se na década de 1940.

²¹ Ao comentar dois livros de Lúcio Cardoso, por exemplo, indica que seu malogro foi “a ausência de um plano, a sua despreocupação quanto à técnica e à construção” assim como “um certo relaxamento de linguagem.” LINS, Álvaro. Romances, novelas e contos. In: *Jornal de crítica*. 6ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 82 e 87. O texto foi publicado em cinco partes entre 22 de novembro e 20 de dezembro de 1948.

²² A ideia de artificialidade da construção que acaba por privar a obra de unidade e vida interior aparece, por exemplo, na crítica ao romance *As alianças* (1947), de Ledo Ivo. LINS, Álvaro. Estreias na ficção. In: *Jornal de crítica*. 6ª série, cit., p. 124. O texto foi originalmente publicado em 21 de novembro de 1947.

geral afigura-se como um verdadeiro *Zeitgeist* que restringe possibilidades de atuação, o que faz com que o crítico suavize um pouco o problema ao conceder aos artistas o salvo-conduto de viverem em uma época marcada pelo domínio da brutalidade, que acaba por sufocar a arte: “E certamente a responsabilidade por alguma crise ou declínio nas atividades literárias neste momento não é dos autores e sim do ambiente, não é dos homens e sim da época.”²³

No entanto, esse mesmo *Zeitgeist* fomenta a necessidade de verdadeiras atitudes artísticas, de modo que a permeabilidade entre literatura e política²⁴ é pensada com calma e ponderação por Lins, que advoga não pela separação extrema de tais instâncias, mas por uma espécie de homeostase em que as preocupações sociais não sirvam de desculpa para eximir o artista de sua “missão dentro da ordem estética” (e vice-versa) e, no caso brasileiro, não insuflam uma já acentuada propensão para o fácil e o rápido: “Ficariamos em feliz equilíbrio com um pouco menos de talento improvisado e um pouco mais de composição na arte literária”.²⁵ A dissociação entre política e literatura em benefício da primeira e do desejo de propagar ideias de modo direto, não trabalhadas esteticamente, tem produzido efeitos perniciosos na literatura nacional, resultando em um conjunto de romances que se faz enquanto “documentário social sem realização estética.”²⁶

Já a noção de preparo técnico aparece na análise da poesia de Marcos Konder Reis, em que o crítico sugere a aplicação ao trabalho técnico por parte do poeta como meio e obter uma maturada consciência do ofício. LINS, Álvaro. Os novos. In: *Jornal de crítica*. 6ª série, cit., p. 137. O texto foi originalmente publicado em duas partes em 26 de março e 2 de abril de 1948.

²³ LINS, Álvaro. Os novos. In: *Jornal de crítica*. 6ª série, cit., p.147.

²⁴ Lins percebe na produção regionalista do início dos anos 1940 a formulação de um possível equilíbrio entre o interesse político-social e a preocupação estética, que amplia a ressonância particular da “fidelidade ao real”, motivo pelo qual valorizará entusiasticamente o aparecimento de *Sagarana*: “O que me parece mais destacado nesses romancistas modernos é a fixação do regionalismo em termos menos particulares e mais gerais; a fidelidade ao real ao mesmo tempo em que a interpretação do que há de humano e universal nos seres de sua região. Uma preocupação de verossimilhança em acordo com uma preocupação política ou social. E desde que o autor não se transforme em simples panfletário, desde que tenha força para realizar a sua obra dentro de uma superior categoria literária, a verdade é que a preocupação política ou social – lançada em forma idealística e não apenas partidária – poderá aumentar a grandeza do romance.” LINS, Álvaro. Romance do interior. *Jornal de crítica*. 5ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947, p.84-85. O texto foi originalmente publicado em 3 de dezembro de 1943.

²⁵ LINS, Álvaro. Literatura e política. In: *Jornal de crítica*. 5ª série, cit., p.41-42. O texto foi originalmente publicado em 17 de agosto de 1945.

²⁶ Trata-se do fragmento CCLXVII. In: *Jornal de crítica*. 6ª série, cit., p.290.

A noção de que os escritores brasileiros, em sua maioria, recorrem às musas, à muleta da inspiração talentosa e ao apelo do tema, negligenciando ou efetivamente desprezando a forma expressiva (por acreditarem que a expressividade reside no assunto e não na forma) parece delinear um contínuo que atravessa o pensamento crítico dos anos 1940. Não raro, tal ideia aparece ancorada na crítica às liberalidades trazidas pelo Primeiro Modernismo em seu anseio “desacademicizar” a escrita brasileira e cuja aplicação irrestrita, em contexto diverso, constitui anacronismo, pois, como lembra Lins, tal anseio configurou-se, num primeiro momento, estratégia de combate diante da “necessidade primária de destruição”, sendo o destino natural das revoluções – na qual a modernista se inclui – “ultrapassar e descaracterizar, para melhor ou para pior, os fins visados pelos seus idealizadores.”²⁷ Além disso, como aponta Sérgio, o “*laissez-faire* artístico” atribuído aos modernistas de primeira hora nunca foi, entre seus representantes genuínos, algo constitutivo, daí o risco implicado na reação *Neomodernista*, que, reforçando o colorido desse “liberalismo”, acaba por promover uma exacerbação formalista fechada em si mesma e incapaz de integrar as conquistas modernistas em novo contexto.²⁸ Para isso, exige-se não a cristalização de seu oposto (que implica ainda uma dependência), mas um gesto crítico capaz de divisar o que há de positivo e atual nessas conquistas, compondo-as em uma síntese que, para o estudioso, deve ser “brasileira, embora despreocupada do Brasil” e “disciplinada, posto que generosamente livre.”²⁹

Guimarães Rosa subscreve-se nesse debate, ora de modo explícito, em citações e comentários, ora de modo velado, pela incorporação das leituras numa síntese pessoal, a partir de uma carta a um tio também escritor na qual, com o verbo desabrido, protegido pelo caráter privado da missiva, delineia as diretrizes fundamentais de um projeto literário e o situa não apenas como realização individual, mas também como postura estético-ideológica requerida pelo tempo histórico.

²⁷ LINS, Álvaro. *Notas de um diário de crítica*, cit., p.43.

²⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Fluxo e refluxo – III In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II* (1948-1959), cit., p.344-345.

²⁹ *Ibidem*, p.344-345.

1.1 Palavras que se mexem

O pressuposto universalizante da literatura de Guimarães Rosa, a formulação de um regionalismo cósmico que toca em questões humanas fundamentais, revelando possibilidades ocultas de realização humana, é um construto reforçado, em grande medida, pela composição da autoimagem do escritor, seja no âmbito público (as raras entrevistas que deu) ou no privado, como se nota neste excerto de carta a Alberto da Costa e Silva:

Não posso responder que acho que o escritor deve é escrever, escrever, e o que o “papel” dele é só para ser enchido com letras e palavras. Não sou contra nem a favor de “engajamento”, “alinhamento”, etc. Apenas, sou nada mais que um menino, que tem medo do escuro e assovia. O mundo, para mim, é mágico, metafísico, mental – Você sabe. Só me interessa a solução religiosa –, o corpo-a-corpo de cada um com o mistério.³⁰

Embora não declare uma aversão direta pelo engajamento enquanto expressão de certo posicionamento político, o exclusivismo da solução religiosa veiculado na quase insólita imagem do “corpo-a-corpo de cada um com o mistério” já indicia, por si mesmo, um posicionamento. Este, no entanto, não deve ser entendido como refúgio escapista, mas sim como um interesse genuíno pela religião enquanto esfera do saber que trata dos debates teóricos da humanidade,³¹ assim como, complementarmente, uma atitude respeitosa e interessada pelo *modus operandi* da mente sertaneja, religioso em seu cerne, apropriado pelo escritor e reinscrito na fatura formal do texto.³²

Se, por um lado, o destaque conferido aos aspectos metafísicos e religiosos, ainda que pensados nos termos do parágrafo anterior, possa ter um caráter pouco progressista, os meios de expressão utilizados, com destaque para uma reinvenção

³⁰ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-CP-07,34. Carta datada de 08/02/1963.

³¹ O fascínio de Rosa pelo aspecto religioso parece de ir encontro ao que Bosi nos diz sobre o recrudescimento do interesse pelas formas da religião “já não como ‘resíduos’ de uma mentalidade atrasada e bárbara, mas como estímulos poderosos à vida comum, saídas grupais do desespero e da opressão, sem falar em sua qualidade de fontes poéticas e musicais inexauríveis.” BOSI, Alfredo. Prefácio. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014, p.42.

³² A partir dessa ideia, Bosi destaca que a formulação do discurso mitopoético em Rosa teria se baseado na “radicalização dos processos mentais e verbais inerentes ao contexto que lhe deu a matéria-prima da sua arte”. De acordo com o crítico, tal atitude possui em seu núcleo uma clara consciência de que, como sugere Lucien Sebag, “O discurso mítico só consegue resolver as antinomias *porque emprega de um modo mais radical a lógica subjacente à organização social*”. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, cit., p. 463.

linguística sem precedentes na literatura brasileira, parecem instilar uma dimensão vanguardista marcada por uma consciência ativa de sua recepção.³³ Embora avesso a programas estéticos e grupos literários que tenham qualquer tipo de ação determinista sobre a composição dos textos, é possível divisar as balizas de um programa estético calcado em uma linguagem viva e em constante renovação que busca tornar o leitor participante ativo do processo:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo o momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo a rima, as aliteraões ou assonâncias, a música “subjacente” ao sentido – valem para maior expressividade.³⁴

*

(Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy [sic] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. Mas, me perdoe.)³⁵

Tais palavras, dirigidas à sua tradutora norte-americana Harriet de Onís, esboçam não apenas uma poética da tradução para os contos de *Sagarana*, mas uma poética da criação que, em grande medida, equivale àquela. O leitor deve ser chocado em qualquer língua, daí a insistência em manter o título “Sagarana” em todas as traduções, não importando o idioma. A comparação entre o enfrentamento do texto como “um animal bravo e vivo” é muito cara ao escritor, que tem entre seus

³³ Como mostra Mônica Gama, Rosa teve atuação direta na construção de sua imagem pública, como no caso da publicação *Diálogo*, a primeira que lhe fora totalmente dedicada. GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

³⁴ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CT-03,082. Carta de 04 de novembro de 1964.

³⁵ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CT-03,018. Carta de 02 de maio de 1959.

personagens de eleição a figura do vaqueiro e seus bois, a quem dedicou, a partir de experiências biográficas, escritos permeados por reflexões sobre a lide com os animais que encontram certa analogia com a relação narrador-matéria narrável, como veremos nos capítulos 3.

Retomando os excertos, a apreensão da poesia como “força elementar, selvagem” e “obscuridade do mistério” se dá não pelo exotismo dos temas, mas por uma postura de linguagem na qual os aspectos formais (ritmo, rimas, aliteraões, assonâncias, culminando na ideia de uma “música subjacente”) são imprescindíveis para a obtenção da expressividade. Mais do que isso, o anseio de que o leitor tome “consciência viva do escrito” a todo o momento destaca o caráter *construído* da obra que, alicerçado em escolhas de ordem estrutural, indiciam uma clara consciência da forma em Rosa que, em sentido mais amplo, expressa um modo de ver os homens e o mundo. Os comentários sobre uma possível “estética do choque” podem parecer, à contraluz do que deseja o escritor, uma atitude programática que visa chocar o leitor a todo custo. No entanto, em outra carta, à crítica norte-americana Mary Lou Daniel, o escritor destaca sua repulsa ao “ludismo feroz” e de “excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de ‘voulu’, que me repele” do *Ulysses* joyceano, autor com quem é sempre comparado, advertindo, todavia: “Cômico: muitos, para meu castigo, sentem repulsa assim, ao que eu escrevo”.³⁶

Mesmo em negaceios, não há dúvida que Rosa constrói um programa próprio que extravasa meros gostos ou desafetos. De modo um pouco mais evidente e organizado, o escritor enumera suas prerrogativas:

Não parto de predeterminações. Jamais tive programa ou ‘plataforma’, quanto a linguagem, ou a técnica literária. Simplesmente, escrevo. 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 da 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”³⁷ e

³⁶ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CC-01,64. Datada de 3 de novembro de 1964.

³⁷ O Fundo João Guimarães Rosa guarda registro das constantes tentativas do escritor de “enriquecer o idioma” por diversos procedimentos estilísticos. Como exemplo, podemos citar o recurso das alterações ortográficas que procuram recuperar o sentido expressivo dos termos: “sossobrar e não soçobrar - porque no ss vê-se o movimento das vagas”; “ensôso: porque ainda é mais insulso que insosso”; “parassol e não

“embelezamento” do idioma. Nenhum preconceito a não ser a repugnância, instintiva, a determinadas palavras ou formas. Desde menino, sempre senti assim. Qualquer palavra, em qualquer língua, tem para mim um “sabor”, uma fisionomia afetiva, um valor de objeto, além de seu significado.³⁸

A construção retórica de um programa *a posteriori*, como se o escritor escrevesse livremente³⁹ e, atuando como crítico de sua própria obra, identificasse certos padrões ou atitudes perante a linguagem, não engana: a aversão ao lugar-comum como índice de “inércia mental” se casa com uma apreensão filosófica dos conceitos de ‘verdade’, enquanto conteúdo a ser expresso (a “dinâmica do existir”), e ‘beleza’, como *médium* da expressão, conferindo destaque ao afinamento estilístico, ao lado de uma percepção intuitiva como condição para captar a “fisionomia afetiva” das palavras.⁴⁰ Atente-se para o aspecto corpóreo da descrição, que recupera, insolitamente, a ideia do “corpo-a-corpo com o mistério”. O “valor de objeto” atribuído às palavras não procura fetichizá-las, mas conferir a elas autonomia significativa aliada a um gosto inato pelo seu “sabor”.⁴¹

A ideia de uma escrita liberta de pré-condições e na qual, posteriormente, certos traços e intenções, ainda que à revelia do autor, tornam-se salientes, é formulada bem ao gosto do escritor em uma carta para uma prima que realizava um trabalho escolar sobre sua obra: “O autor é uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende.”⁴² De feições platonizantes, muito presentes em sua obra, tal assertiva acrescenta ao trabalho artístico uma dimensão inconsciente de revelação sacra,

pára-sol: que não tem feérie” (JGR-EO, 02,02-052). Tais formulações integram uma seção dos *Estudos para Obra* intitulada, justamente “Enriquecendo o idioma” (JGR-EO, 02,02).

³⁸ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CC-01,64. Datada de 03 de novembro de 1964.

³⁹ Ao repensar o legado modernista, adverte Mário de Andrade: “o mito do ‘escrever naturalmente’, não tem dúvida, o mais feiticeiro dos mitos. No fundo, embora não consciente e desonrosa, era uma desonestidade como qualquer outra. E a maioria, sob o pretexto de escrever naturalmente (incongruência, pois a língua escrita, embora lógica e derivada, é sempre artificial) se chafurdou na mais antilógica e antinatural das escritas”. ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 268-269.

⁴⁰ Manoel de Barros nos lembra: “Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras”. *Retrato do artista quando coisa*. In: *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013, p. 336.

⁴¹ Nesse sentido, vale lembrar a precisa definição de Rosa sobre o “kitsch”: “Kitsch: m%: a obra de arte sem designio profundo, ou que falhou no atingir as formas intentadas.” Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-EO-02,01-021.

⁴² GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006, p.19.

possivelmente dissociada de esferas terrenas e precisas. Tal afirmação, em seu contexto, pode ter a intenção específica de ser uma frase de efeito, bem ao gosto do ensino literário escolar, que ainda assimila os autores à ideia do gênio romântico que produz, ao largo do contexto sócio-histórico, obras de validade universal, mas não deixa de ir ao encontro da imagem construída para (e por) Rosa após os livros de 1956.⁴³

O percurso feito até aqui, a partir de excertos de cartas do autor organizados (com exceção desta última) em ordem cronológica inversa, indica, pela cronologia regular, um progressivo aumento do interesse do escritor em ocultar seus pressupostos, uma vez que Rosa passou a incorporar cada vez mais, à medida que seu estilo e obra se consolidam, a autoimagem do escritor-demiurgo, presente de modo exemplar na resposta a pergunta da prima, promovendo o encontro das formulações concebidas em âmbito público (nas poucas entrevistas que deu, em especial na mais que famosa feita por Gunther Lorenz) e privado (as cartas a familiares, amigos, colegas diplomatas e escritores). Deriva daí o caráter singular da carta a Vicente Guimarães, seu tio, datada de 11 de maio de 1947. Nela, Rosa traça um detalhado e combativo diagnóstico da literatura brasileira de então, identificando uma série de problemas graves – sobretudo de ordem técnica – e esboçando possíveis soluções que adquirem, no teor de sua escrita, a dimensão de um posicionamento estético-político.

Pensada em seu contexto específico, a carta responde às críticas do tio à “crônica-fantasia” de Rosa, “Histórias de fadas”,⁴⁴ então recém-publicada, mas seu interesse se espalha na formulação de uma tese, considerada vital, sobre a literatura e cultura brasileiras. Elaborada por “dever de artista” e atuando como resposta a um estado de coisas determinado, a carta alterna proposições teóricas e comprovações empíricas de sua eficácia a partir da prática sedimentada no volume *Sagarana*, visto aqui por meio de uma seleção de excertos críticos.

Diante de uma situação desalentadora, que constitui um “Longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhação da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo

⁴³ Sobre a construção da autoimagem como processo, ver o estudo citado de Mônica Gama.

⁴⁴ Publicada no *Correio da Manhã* em 20 de abril de 1947. Em seu livro, Vicente Guimarães anexa essa versão logo na sequência da carta. Consultei também o exemplar coletado pelo escritor em sua coleção de recortes. Fundo João Guimarães Rosa, IEB-USP, documentos JGR-M-13,39; JGR-M-20,51-54 e JGR-R-02,244.

fácil e de mau gosto”,⁴⁵ Rosa propõe um trabalho minucioso e material de linguagem, consciente de que, a partir daquele momento, “Toda arte [...] terá de ser, mais e mais, construção literária”.⁴⁶ Mais do que isso, o autor vislumbra a emergência de uma “virada”, que vem tomando forma ao longo dos últimos cinco anos, pressentida tanto na literatura quanto na crítica. Esta, encampada pelos melhores nomes de uma nova geração (Álvaro Lins, Almeida Salles, Lauro Escorel e Antonio Candido), tem indicado a “mudança de direção na literatura de melhor classe” – mudança que chega como reflexo “do que vai pelos países cultos” –, culminando em palavras de ordem: “construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece, artesanato!”⁴⁷ Ao longo da carta, nota-se a presença de uma cadeia semântica que opõe a construção artificiosa e previdente da matéria literária à adoção de programas artificiais que produzem obras que, longe de corresponderem a uma necessidade íntima de expressão, colocam-se antes como meras ilustrações de suas prerrogativas.

O aspecto volitivo da arte como construção, chamada a combater um dado estado de coisas, é um pressuposto histórico que o autor não deixa de enraizar. A partir de Lukács, Terry Eagleton lembra que “os verdadeiros condutores da ideologia na arte são as formas da própria obra, não o conteúdo que delas podemos abstrair. Encontramos a marca da história na obra literária precisamente *como literária*, não como qualquer forma superior de documentação social”.⁴⁸ Nesse sentido, Rosa deixa claro que a valorização da construção literária não é um dado concebido aprioristicamente, mas uma exigência do próprio tempo histórico:

Agora, porém, a hora é de combate, de ofensiva. Tudo está mudando, sei Vicente. Não retornaremos ao verbalismo inflacionado e oco de Coelho Neto, não repetiremos o coelhonetismo⁴⁹ [...] Não se trata de

⁴⁵ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p. 133-134. Foi o período de vigência da “má literatura simplista e calhorda, que reinou e abundou ente nós, para glória dos [...]”. Vicente Guimarães alega que, por princípios éticos, não pode reproduzir os nomes citados pelo sobrinho.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁷ *Ibidem*, p.90-91.

⁴⁸ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*, cit., p.50.

⁴⁹ Tomado aqui como epítome da eloquência vazia, a aversão de Rosa a Coelho Neto pode ser entendida mais facilmente a partir da apreciação crítica de Lúcia Miguel-Pereira: “Ninguém na literatura brasileira encarna mais dramaticamente o problema da forma do que esse escritor que mourejou durante mais de quarenta anos, que passou a vida a escrever e que, entretanto, *não logrou descobrir o segredo do estilo, o equilíbrio justo entre a ideia e a expressão*. Há nela [sua obra] um *transbordamento verbal*, uma confusão de sons, um emaranhado de imagens que a fazem quase inacessível. As paisagens se colorem

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 passo? “Arte é artifício”, brada Graciliano Ramos.⁵⁰

Este parágrafo pode ser lido como centro aglutinador da carta. Iniciado pela marca do presente imediato (“agora”), indica a necessidade de confronto, animado por uma linguagem beligerante – que permeia toda a carta –, contra uma tradição já caduca, decadente, mas que ainda influi. No entanto, a reação a este estado de coisas não se dá por manifestos programáticos, “artificialmente” concebidos, mas enquanto demanda presente do tempo histórico, alicerçada na lição exemplar do mestre da geração anterior, cujos melhores representantes acertam o passo na direção dos novos,⁵¹ irmanados pela compreensão essencial de que “Arte é artifício”.⁵²

1.2 Arte é artifício

A menção explícita a Graciliano como figura central dos escritores de outra geração, atenta aos meneios da história, impele-nos a divisar com maior precisão o

excessivamente, os diálogos tornam-se eriçados pelo acúmulo de locuções, tudo isso menos devido à exuberância do temperamento do autor, do que à sua necessidade de amontoar vocábulos – deslembado de que estes têm funções precisas, como elementos que são da estrutura não só formal como substancial.” MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: INL, 1973, p. 252. Grifos nossos.

⁵⁰ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p. 134.

⁵¹ Ver, nesse sentido, o comentário de João Cabral que, ao destacar a premência dos valores poéticos na composição da vida literária a partir dos anos 1940 e início dos 1950, observa que tal fenômeno é perceptível “na qualidade literária do que estão escrevendo agora certos autores mais antigos, sobreviventes da fase de prestígio da literatura objetiva, realista, instalada nas letras brasileiras a partir do ano de 1930”. MELO NETO, João Cabral de. *Esboço de panorama*, cit., p.85. No entender de Rosa, seriam esses os autores que querem “acertar passo”.

⁵² No cerne desta ideia está a recuperação construtiva da arte como um fazer, que conjuga em sua materialidade o útil e o belo por meio da *Techné*: “A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmo do caos. *Techné* chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas de nossos dias.” BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2010, p.13. Pensando no âmbito sul-americano da época, vale notar a premência de tal ideia no livro *Ficções* (1944) de Jorge Luís Borges, título que, junto com a segunda parte do livro, denominada “artifícios”, acaba “por explicitar a condição de artifício verbal de suas histórias, vale dizer, opta por denunciar que o interesse estético dessas narrativas reside não na suposta veracidade do conteúdo que elas relatam e sim na forma em que estão construídas.” OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008, p. 71. No caso da carta de Rosa, pode-se pensar, em oposição à “veracidade do conteúdo”, em uma espécie de “verdade da forma” que, se bem lograda, acaba por realizar a necessidade íntima do escritor.

interesse de Rosa pelo escritor alagoano. Um percurso possível se inicia por “Decadência do romance brasileiro”,⁵³ ensaio no qual Graciliano confronta a ideia veiculada por Prudente de Moraes Neto sobre a falta de “material romanceável” no Brasil que explicaria a baixa qualidade da prosa de ficção nacional. Para tanto, Graciliano se vale de José Lins do Rego, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e Amando Fontes, “representantes máximos do romance nordestino, observadores honestos”, para indicar que o problema não está existência da tal matéria – existência mais que comprovada pelos bons romances desses escritores, publicados na primeira metade da década de 1930 –, mas sim em uma decadência coletiva dos mesmos que, por volta de 1935, momento que coincide com o cessar da “agitação produzida pela revolução” de outubro, passam a pecar pelo excesso de intencionalidade, pelo convencionalismo que cheira à academia e, pecado maior, por falar daquilo que não dominam.⁵⁴

É importante lembrar que a composição deste texto data de 1941, anterior, portanto, a certo *revival* do romance brasileiro marcado pela publicação de grandes obras dos autores da década de 1930, como *Fogo morto* (José Lins do Rego, 1942), *Terras do sem fim* (Jorge Amado, 1943) e *Abdias* (Cyro dos Anjos, 1945). Além disso, enquanto Álvaro Lins vislumbra uma crise profunda que afeta prosa e poesia e, por outro lado, enxerga na própria composição sócio-histórica do país motivos para suas limitações estéticas,⁵⁵ Graciliano opta pela ideia de decadência, entendendo-a não

⁵³ RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro. In: *Garranchos*, cit. De acordo com o organizador, o manuscrito está datado de 20 de outubro de 1941, tendo sido publicado primeiramente em espanhol em dezembro de 1941, em inglês em fevereiro de 1943 e, finalmente, em português em setembro de 1946 no periódico carioca *Literatura*.

⁵⁴ Ibidem. Explicando outros motivos da queda e decadência do romance de 30, Graciliano diz que, se por um lado a força dos romances “de arrancada” do início da década se devia a incorporação de novos temas, espaços e problemas à ficção nacional, era preciso “lastimar a maneira absurda e inclassificável como se escrevia”. Assim, seu êxito se baseou em certa “pureza e coragem primitiva”, que fez com que algumas “barbaridades” de escrita fossem aceitas, mas a falta do domínio técnico cobrou logo seu preço: “Começaram descrevendo coisas que viram e acabaram descrevendo coisas que não viram. E, por desgraça nossa, a maioria não aprendeu a escrever. Raros são os que estudaram os problemas e a língua”. SOROMENHO, Castro. Carta do Brasil – Graciliano Ramos fala ao *Diário Popular* acerca dos modernos romancistas brasileiros. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 216. O texto foi publicado originalmente na seção “Artes e Letras” do jornal lisboeta *Diário Popular* em 10 de setembro de 1949.

⁵⁵ “Dir-se-á, porém, e isto é verdade, que os romancistas não podem arrancar obras-primas de um material tênue e pobre, que não podem criar do nada, que as deficiências do nosso romance não são, assim, da literatura, mas da própria sociedade brasileira, de que ele é um reflexo e um produto. As nossas figuras humanas não dispõem, na verdade, de bastante complexidade interior para fornecer aos romancistas a visão em profundidade dos dramas psicológicos, nem a nossa sociedade apresenta bastante densidade sociológica e riqueza episódica para lhes sugerir os panoramas e movimentos sociais dos romances de uma época”. LINS, Álvaro. Romances, novelas e contos, cit., p.116.

necessariamente a partir de causalidades externas ou conjunturais, mais aptas ao conceito de crise, mas pela dimensão do sujeito que produz artisticamente. Em sentido mais profundo, Graciliano não aceita o argumento sobre a ausência de “material romanceável” que, em certa medida, alinha-se à concepção hierarquizante de Álvaro Lins; pelo contrário, a atitude de Graciliano, de pendor democrático intrínseco, reverte o argumento no sentido de que há complexidade em tudo que é visto de perto e com atenção.⁵⁶

Em “O fator econômico no romance brasileiro”, passo complementar a “Decadência” (embora composto antes), Graciliano reconhece que “faltava-nos naquele tempo, e ainda hoje nos falta, a observação cuidadosa dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte”,⁵⁷ ausência que resulta em obras incompletas e inverossímeis. Embora muitos escritores da década de 1930 tenham bebido largamente em fontes extraliterárias, como a política e a sociologia, boa parte deles não levou em conta a existência de forças mais amplas, de ordem econômica, que regem tais instâncias.⁵⁸ Graciliano critica a ausência de clareza e de preocupação dos autores nacionais sobre o modo de vida de seus personagens, de forma que “Não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riqueza” e, como consequência, o abandono dos dados da realidade objetiva cobra seu custo na confecção de obras demasiado subjetivas que retratam uma “humanidade incompleta”, habitada por “monstros”, ainda que dotados de grandeza.⁵⁹

Clarificando uma espécie de programa estético, do qual, como se verá, Rosa compartilha em alguma profundidade, Graciliano defende que a obtenção de um efeito

⁵⁶ É bem possível que, ao ouvir o argumento de Lins, Graciliano respondesse elegantemente assim: “A mania indígena de se comparar o literato cá da terra a um figurão estrangeiro, hábito inocente e antigo, é apenas um meio de fazer crítica e não deve ser tomada a sério.” RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 361.

⁵⁷ RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro, cit., p. 362. A versão recolhida em livro corresponde ao texto publicado em 15 de julho de 1945. No entanto, há uma versão anterior, com algumas diferenças, datada de 1937. Sobre o contexto de composição e um cotejo das diferentes versões, ver: GIMENEZ, Erwin Torralbo. Tempos de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos. In: MIRANDA, José Américo et al. (Orgs.). *Literatura Brasileira 1930*. 1.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012, v. 1, p. 53-93.

⁵⁸ “Os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas”. Ibidem, p. 363.

⁵⁹ Ibidem, p. 366. O critério de verdade estética começa a aparecer no texto com mais força: “Com certeza nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não têm o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas então por que põem nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem com que elas andem e falem, tenham alegrias e dores?”

universalizante ou simplesmente humano na arte literária advém do conhecimento apurado do que se passa na realidade objetiva, em especial na estrutura econômica, que deve ser estudada de baixo para cima: “Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas pretendem tornar-se à pressa universais. Não há, porém, sinal de que o universo principie a interessar-se pelas nossas letras, enquanto nós nos interessamos demais por ele e voluntariamente desconhecemos o que aqui se passa”.⁶⁰ Assim, cabe ao artista empenhado no estudo de sua matéria dizer “Não a grande verdade, naturalmente”, mas sim “Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas”.⁶¹ Dotado de coerência meticulosa e invejável, o próprio trajeto de sua obra ilustra essa prerrogativa. Tendo explorado em profundidade os meandros na narração em primeira pessoa em seus três primeiros romances e realizado a experiência-limite da narração em terceira pessoa em uma busca problemática por dar voz ao outro em *Vidas secas* (1938), Graciliano passa a se refugiar naquilo que conhece melhor: a si mesmo e suas memórias, como atestam *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953). Sempre avesso a reconhecer a qualidade de sua obra, o autor alagoano acredita que se ela pode ter algum interesse para um potencial leitor, para além de possíveis afinidades extrínsecas, é por conta do “*conhecimento perfeito da região estudada por mim, dos nossos hábitos, da nossa economia, das nossas tradições, da nossa língua*”.⁶²

Os critérios de Graciliano se mostram bastante exigentes, concebendo o artista como alguém que só pode trabalhar no isolamento e para quem é compulsório conhecer em profundidade a matéria com que trabalha: “Para transformarmos em obra de arte uma cadeia ou uma fábrica, por exemplo, é indispensável termos vivido em algum desses lugares”.⁶³ Como contraprova, cita o caso de José Lins do Rego que, “excelente observador dos engenhos de banguê, resolveu exhibir-nos uma prisão e, em longo capítulo, sapecou Fernando de Noronha, onde nunca esteve”, e, em outro livro, descreveu “a Península Escandinava e certa vila sertaneja inexistente”⁶⁴ tendo como

⁶⁰ Ibidem, p.368.

⁶¹ Ibidem, p.370.

⁶² RAMOS, Graciliano. Solilóquio derramado. In: *Garranchos*, cit., p.298. Grifo nosso. O texto foi originalmente publicado em *O Jornal* (RJ), em 2 de novembro de 1947. O leitor potencial em questão é o crítico paraibano Monte Brito (Allyrio Meira Wanderley).

⁶³ RAMOS, Graciliano. Discurso à célula Teodoro Dreiser I. In: *Garranchos*, cit. p. 278.

⁶⁴ Ibidem, p. 278. Referência aos livros *Usina* (1936) – dedicado a Graciliano Ramos –, *Riacho Doce* (1939), cuja primeira parte se passa na Suécia, e *Pedra Bonita* (1938), que contém a inventada Vila do Anum.

resultado obras que, no ver de Graciliano, não são somente menos bem realizadas esteticamente, mas constituídas por boa dose de mistificação que se choca frontalmente com uma espécie de máxima do escritor alagoano: “Impossível conceber o sofrimento alheio se não sofremos”.⁶⁵ Como consequência, se todos os seus romances são sobre o Nordeste, é “porque ali vivi minha mocidade, é o que eu realmente conheço e sinto” e, portanto, jamais poderia escrever um romance sobre o Rio, pois embora more ali há mais de vinte anos, “não conheço a cidade”.⁶⁶

O critério de conhecer em profundidade seu objeto como condição de realização literária verossímil aparece na resenha sobre *Sagarana*. Analisando ainda a versão do concurso de 1938, Graciliano destacava, a despeito da oscilação de qualidade entre os contos, que estes eram compostos por um autor que “sabe o que diz e observou tudo muito direito”.⁶⁷ Em uma variante deste mesmo texto, Graciliano é ainda mais enfático; se faz reparos a alguns dos contos, parece encontrar em Viator um modelo ideal de autor que conhece por dentro seu objeto:

O diálogo vivo, a descrição exata, a narrativa segura. Conhecimento perfeito do meio, dos assuntos tratados. Estamos longe do sertão falso, apresentado por cidadãos que dele não tinham nenhuma notícia. Nada de transplantação, de adaptação forçada. Não temos aqui um drama chegado pelo correio e, traduzido convenientemente, posto em cena com atores escolhidos na população dos nossos cafundós. Todo real, nacional e bárbaro. Além de conhecer bem os homens e a terra, esse Viator é um animalista notável.⁶⁸

Quando *Sagarana* finalmente aparece e nome de seu autor é revelado, Graciliano escreve nova resenha na qual reafirma suas impressões e continua a valorizar

⁶⁵ Trata-se de passagem mais ampla de *Memórias do cárcere*, citada em nota pelo organizador de *Garranchos*, que revela as primeiras impressões de Graciliano sobre *Usina*: “Zanguei-me com José Lins. Por que se havia lançado aquilo? O admirável romancista precisava dormir no chão, passar fome, perder as unhas nas sindicâncias. A cadeia não é um brinquedo literário. Obtemos informações lá fora, lemos em excesso, mas os autores que nos guiam não jejuaram, não sufocaram numa tábua suja, meio doidos. Raciocinam bem, tudo certo. Que adianta? Impossível conceber o sofrimento alheio se não sofremos. O começo do livro de José Lins torturava-me”. RAMOS, Graciliano. *Garranchos*, cit. p. 284.

⁶⁶ *Ibidem*, p.250. Embora diga, por exemplo, que um escritor como Marques Rebelo poder escrever livros sobre o Rio por ser carioca, o próprio Graciliano, no final dos anos 1930, tentou compor um romance ali ambientado, esforço que resultou em quatro capítulos de uma obra incompleta. Para uma análise do segundo destes capítulos e do âmbito geral de composição, ver: GIMENEZ, Erwin Torralbo. Um capítulo inédito de Graciliano Ramos: a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes. *Estudos avançados*, 2013, vol. 27, n. 79.

⁶⁷ RAMOS, Graciliano. Um livro inédito. In: *Lunhas tortas*, cit., p. 217.

⁶⁸ RAMOS, Graciliano. Um livro inédito II. In: *Garranchos*, cit., p.180-181.

os mesmos critérios, destacando a “vigilância na observação, que o leva a não desprezar minúcias na aparência insignificantes, uma honestidade quase mórbida ao reproduzir os fatos”⁶⁹ ou, em outras palavras, “o doloroso interesse em surpreender a realidade nos mais leves pormenores” que permite a Rosa obter, auxiliado pela escolha precisa de palavras simples, uma “impressão de vida numa nesga de catinga, num gesto de caboclo, uma conversa cheia de provérbios matutos”. Tal impressão se constrói, para Graciliano, por meio de uma técnica conscientemente trabalhada que resulta em um “diálogo rebuscadamente natural”.⁷⁰

Na carta, o nome de Graciliano aparece acoplado a uma citação: “‘Arte é artifício’, brada Graciliano Ramos”. Sendo a carta salpicada de citações que, como veremos, desempenham importante função em seu arcabouço retórico, o leitor é levado a crer que se trata de citação verídica. No entanto, não foi possível encontrar nenhum texto de Graciliano em que tal expressão apareça. Na verdade, tal formulação parece derivar da de Romain Rolland, “A arte é uma técnica”, mencionada por Graciliano em dois de seus textos.⁷¹ Sua percepção dela, no entanto, não é totalizante, entendendo que se ela fosse precisa, “qualquer pessoa alcançaria bom êxito folheando um desses manuais que nos ensinam, em duzentas páginas, a maneira favorável de escrever. Isso não basta, suponho.”⁷² Em certa medida, Graciliano deixa entrever que a técnica é necessária enquanto recurso que faculta clareza comunicativa – “e se não conseguirmos ser claros, para que trabalhamos? O nosso interesse é que todas as pessoas nos entendam, *de vante a ré*”⁷³ – de modo que o artista técnico é aquele que consegue, por meio do artifício, despertar no leitor uma sensação de naturalidade e fluidez que, no entanto, é esmeradamente construída.⁷⁴

O que interessa a Rosa, a nosso ver, mais do que a precisão bibliográfica, é a recolha de uma atitude exemplar no autor alagoano, que comparece na carta como uma espécie de corifeu dos escritores mais antigos que passam a adotar “outro tom” em

⁶⁹ RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: *Linhas tortas*, cit., p. 354.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 354-355.

⁷¹ “Os tostões do sr. Mário de Andrade” e “Uma palestra”, ambos recolhidos em *Linhas tortas*, cit.

⁷² RAMOS, Graciliano. Uma palestra, cit., p. 392.

⁷³ *Ibidem*, p. 396.

⁷⁴ Ver, nesse sentido: RAMOS, Graciliano. Uma justificação de voto. In: *Linhas tortas*, cit. Vale aqui também a formulação de Álvaro Lins: “Ideal do estilo: um máximo de trabalho para transmitir a impressão da ausência de trabalho”. *Notas de um diário de crítica*, cit., p.179.

compasso com a emergência de “novos tempos”. Além da prática da arte como artifício e a capacidade de realizar, por meio dela, uma síntese entre “cafajestes” e “transcendentes”,⁷⁵ a solução de Graciliano para o problema da deficiência representativa, expressa em termos rigorosos – só se pode falar sobre o que se conhece intimamente –, deve ter interessado muito a Rosa, que a converte, por meio de refrações formais e temáticas, em um dos eixos norteadores do segundo momento de escritura de sua obra. Talvez se possa dizer que, com Graciliano, Rosa aprende que a complexidade está nos olhos de quem vê, i.e., “mire e veja”, mais do que motivo, é, também, questão de técnica.

1.3 O sentido da forma artística

Parte da estratégia argumentativa da carta consiste em estabelecer um ponto e comprová-lo com excertos de críticos diversos, de modo a incluir *Sagarana* como pedra-angular de um projeto em construção, mas já avalizado pela *auctoritas* da *intelligentsia* nacional. Aos “nossos melhores críticos”, acrescentam-se os nomes de Geraldo Silos, Cândido A. Mendes de Almeida, Braga Montenegro, Raquel de Queiroz e Augusto Frederico Schmidt, dos quais comparecem excertos bastante positivos sobre o volume de estreia. É de Silos a ideia de que o volume rosiano é a “reação contra a bossa”.⁷⁶ Almeida, por sua vez, clama por livros capazes de perturbar a “intimidade da simbiose matéria-forma, criando uma maneira diferente de pensar a sensibilidade e sentir o pensamento”, encontrando em *Sagarana*, emparelhado com outros três,⁷⁷ uma obra em que “se alterou a conjunção dos elementos da expressão. Vê-se, pela forma, imediatamente fecunda com o nascimento de todo um coro de palavras virgens.

⁷⁵ Termos da crônica de Paulo Mendes Campos comentada adiante. Naturalmente, a síntese de Graciliano é muito peculiar e, em grande medida, oposta à de Rosa em termos de perspectiva. Nesse sentido, ver: BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 19-50.

⁷⁶ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p.134.

⁷⁷ Trata-se dos livros *O lustre* (Clarice Lispector, 1943), *João Urso* (Breno Accioly, 1944) e *Mundo fechado: novelas* (Cláudio Tavares Barbosa, 1946). O crítico destaca a “originalidade precursora” destes livros: “A introspecção perdidamente reta e sem foco de Clarice Lispector atinge com Breno Accioly a fronteira incerta da loucura. Passa à consciência reflexa com Cláudio Tavares Barbosa que não vê no seu expressivíssimo *Mundo fechado* senão um aprisionamento de si mesmo”. O artigo de Almeida, intitulado “A língua da esfinge”, foi publicado no Suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã* em 4 de maio de 1947, apenas uma semana antes da escrita da carta, o que revela o olhar atento e atualizado de Rosa.

Palavras gostosas e mansas, absolutas pelo seu valor físico”.⁷⁸ Montenegro vê em Rosa “um legítimo criador” com muito a contribuir para “a nossa literatura ainda mal caracterizada”.⁷⁹ Rachel coloca Rosa, ao lado de Cecília Meireles e Cyro dos Anjos, como “mestres do bem escrever” e representantes máximos de uma geração que foi gradualmente se aprimorando em busca de uma unidade de linguagem.⁸⁰ Schmidt, por fim, destaca a importância do estilo⁸¹ e vê em Rosa um escritor que “conhece sua língua, que a estudou realmente, que muito tratou com os antigos e clássicos e aprendeu-lhes as lições”, sendo autor que não “escreve em desordem”, íntimo de seu meio de expressão e que se vale do potencial criativo para “aumentar o seu poder pictural e expressivo”.⁸²

Entremeada aos excertos encontra-se uma formulação destacada por Rosa como o componente essencial do único programa artístico possível: elevar o gosto do povo. Rosa toma por suas as palavras de Aurélio Buarque de Holanda no prefácio de uma antologia, deixando claro sua concordância pelo uso da caixa alta e reafirmando a autoria do comentário em seguida:

“... As falhas que porventura se observarem por este lado, não serão nunca o resultado de uma transigência dos antologistas com o medíocre, com o ordinário, com a sublitteratura. Nunca procuramos rebaixar, mas sempre elevar o gosto do povo.” (! ! ! ! !) (*ISTO É UM PROGRAMA: O ÚNICO PROGRAMA DIGNO DE UM VERDADEIRO ARTISTA*. Esta fazendo esse comentário aqui, entre parênteses, o Joãozito).⁸³

Tal medida se contrapõe à atitude de escritores despreparados e preguiçosos que têm medo de que seus leitores se “tornem mais exigentes” e encontra anteparo, por exemplo, na crítica de Álvaro Lins, que destaca que a busca de um escritor em comunicar-se com seu leitor não deve nunca ceder à tentação de simplificar e, no pior dos casos, abandonar técnica e estilo, mas, pelo contrário, “Parece certo [...] que o meio mais honroso de fazer

⁷⁸ Ibidem, p.135.

⁷⁹ Ibidem, p.135.

⁸⁰ Ibidem, p.135.

⁸¹ “É o estilo que vence e domina os temas, que lhes dá valor e universalidade. Com o estilo, que é o próprio do escritor, que é a fisionomia refletida de quem escreve, é que se elevam as coisas que se pretende prender e fixar”. Ibidem, p.135.

⁸² Ibidem, p.135.

⁸³ Ibidem, p.135.

o povo participar da arte – é o de levar o povo até onde se encontra a arte”.⁸⁴ Sendo a recriação da matéria popular, transfigurada pela cultura letrada, uma das equações de base da literatura rosiana, a questão do sentido e definição da cultura popular assoma a primeiro plano. A literatura produzida por Rosa nesse período, em especial os textos sobre os vaqueiros, parecem estar imbuídos de uma atitude que passa por aquilo que Florestan Fernandes aponta como a necessidade de democratizar a cultura a partir da reconstrução da relação do intelectual com o mundo⁸⁵, permeada pelo desejo de coparticipação, de estar junto, produzindo textos que dão testemunho desse encontro. Assim, Rosa recusa-se convictamente a escrever para o leitor assíduo “no sentido de fornecer-lhe marmelada mastigada e digerida” nem procura a obtenção de um efeito “cultural ou educativo”, entendendo tais atitudes como concessões que agravariam o então presente estado de empobrecimento da língua portuguesa, “que começou a crescer como um carvalho e foi-se fazendo pé de abóbora”.⁸⁶

Procurando afastar qualquer intenção narcísica, Rosa justifica a pertinência das citações sobre sua obra na medida em que corroboram uma “tese, que considero vital, para a cultura brasileira”.⁸⁷ O primeiro elemento que parece configurar tal tese é apresentado a partir de um trecho de carta endereçada a ele por Lauro Escorel, na qual o crítico vê na nova geração literária, capitaneada por Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, a valorização de algo que permitirá a feitura de obras “realmente grandes e duradouras”: o “sentido da forma artística”.⁸⁸ Entretanto, tal destaque formal

⁸⁴ LINS, Álvaro. Contos. In: *Jornal de crítica*. 4ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946, p.118. No segmento CXXXIV do seu *Notas de um diário de crítica* (cit., p.138), Lins reforça essa ideia: “Antigamente, antes das democracias, quando não havia o público para os escritores, o homem de letras se tornava quase sempre o cortesão dos poderosos, um ornamento gracioso de aristocratas ou de burgueses; hoje, porém, ele já pode se tornar independente pela possibilidade de viver do apoio e da compreensão dos leitores. Permanece, no entanto, o perigo de outra forma de escravidão: a de se vender o escritor às exigências mais vulgares do grande público.”

⁸⁵ FERNANDES, Florestan, citado em MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*, cit., p.235.

⁸⁶ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*, cit., p.136-137. É interessante, nesse sentido, o grifo feito pelo autor na seguinte passagem do ensaio de Mário de Andrade “A língua viva”, publicado originalmente em 10 de março de 1940 e depois reunido em *O empalhador de passarinho*: “Eu afirmo que pregar a simplicidade como ideal de perfeição literária e norma objetiva de julgamento de obras-de-arte... objetivas, é uma penúria.” ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944, p.183.

⁸⁷ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*, cit., p.136.

⁸⁸ *Ibidem*, p.136. Pensando na obra de Jorge Amado, Álvaro Lins chama a atenção para a necessidade do “senso artístico do estilo” no caso sempre complexo de retratar o estilo popular: “Não falo de gramática, mas do senso artístico do estilo, da construção literária. Estilo popular não consiste em escrever errado ou de modo frouxo, pois nenhuma linguagem mais errada e frouxa que a do ‘granfino’. O estilo popular deve

não implica uma hermetização ou fetichização gratuita das palavras, mas sim uma apreensão de seu sentido de construção artística aliada à dimensão da tradição literária. Nesse sentido, o crítico indica ainda, em concordância com Rosa, que um dos grandes problemas do empobrecimento da literatura brasileira daqueles dias seria, em certa medida, sua falta de senso histórico:

Essa gente precisava ler mais os antigos, como você observa com razão; o que faz da nossa literatura moderna, com as exceções gloriosas de um Mário, de um Drummond de Andrade ou um Bandeira, etc., uma coisa tão insatisfatória, é que a turma começa a ler os modernos e se esquece de tudo o que ficou atrás; é como se alguém quisesse começar pela jabuticaba, ignorando o mato, a flor, a folha, a árvore, as raízes... O que precisamos é começar pela raiz, para que a nossa literatura ganhe a seiva e o viço do estilo.⁸⁹

Qualquer concepção demasiado formalista que pudesse ser sugerida pelo primado da forma artística é relativizada pela necessidade de se conhecer a tradição não apenas enquanto mera sucessão de autores e obras, mas enquanto processo. As metáforas naturais (“começar pela jabuticaba, ignorando o mato, a flor, a folha, a árvore, as raízes”), embora aqui elaboradas por Escorel, são muito presentes na obra de Rosa e têm, ironicamente, um efeito desnaturalizador, pois indiciam, problematicamente, frinchas e rincões de uma apreensão demasiado rápida do objeto que não passe pelo trabalho artístico capaz de torná-lo orgânico ao texto.

“Bem, basta de citações”, dirá Rosa em seguida, quando oferece ao leitor a primeira de várias imagens que ilustram enfaticamente o estado de decadência da literatura brasileira, vista como “pobre, magra, mísera, piolhenta e indigente”.⁹⁰ Trata-se de assunto sério, premente e inalienável que tem preocupado “filósofos, filólogos, literatos, leigos e professores de português”.⁹¹ Colocando-se entre estes, Rosa reforça a noção de que não lhe cabe “escrever para o leitor assíduo”, destacando que os grandes

ser a estilização da linguagem falada e escrita do povo em geral. Parece-me que a verdade se encontra nessa advertência que o sr. José Américo de Almeida escreveu na introdução de *A bagaceira*: ‘Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir’” LINS, Álvaro. Romance do interior. In: *Jornal de crítica*. 4ª série, cit., p. 90-91. Publicado originalmente em 3 de dezembro de 1943.

⁸⁹ Ibidem, p.136.

⁹⁰ Ibidem, p.135.

⁹¹ Ibidem, p.135.

autores estrangeiros que mais preocupam a intelectualidade brasileira naquele momento são, em certa medida, escritores que partilham dessa premissa.⁹²

Logo nos primeiros parágrafos, Rosa procura defender-se dos ataques do tio, que são, sobretudo, críticas ao *estilo*,⁹³ apresentando “Histórias de fadas” como ilustração elíptica da preceptiva exposta na carta. Seu título, que claramente remete a instância do conto maravilhoso, é percebido pelo autor como “título figurado que indica tão-somente a ‘in-temporalidade’, a ‘não-vulgaridade’ e o sentido de feérie e ‘evasionismo do cotidiano’, que presidem ao tratamento de um tema corriqueiro, o transporte de animais por avião”.⁹⁴ O texto parece composto a partir de pares antagônicos, já presentes na própria formulação original sobre sua forma narrativa (crônica / fantasia ; cotidiano / feérie), que demandam (re)leitura atenta e paciente: “Fico pensando que você leu muito rápida e superficialmente a minha ‘crônica-fantasia’. [...] as ‘Histórias de fadas’ foram escritas para serem lidas, treslidas e... meditadas”.⁹⁵ Já se coloca aqui, portanto, um dos elementos mais caros à poética rosiana dos anos seguintes: a releitura, que alcança projeção ostensiva no segundo índice de *Tutameia* e nas parábases de *Corpo de baile*, admiravelmente estudadas por Clara Rowland.⁹⁶ Tal elemento parece intimamente associado à hibridização de formas narrativas, em sua indefinição constitutiva, que marca os textos do período 1947-1954 em sua busca por formas possíveis de narratividade e, a partir dos livros de 1956, enquanto recurso técnico consciente.

Parte da busca do texto parece ser a de partindo de um fato cotidiano, introduzir um sentido mais amplo, de feição atemporal e invulgar.⁹⁷ Como texto literário, tal

⁹² Ibidem, p.137. “[...] você saber quais os grandes escritores estrangeiros que estão preocupando, normalmente, em primeira linha, a nossa gente das letras? Rilke, Joyce, Charles Morgan, Baudelaire, Proust, Kafka, T.S. Eliot, Alain Fournier, Roger Martin du Gard, Gide, etc.”. Vários desses autores aparecem no primeiro volume das *Notas de um diário de crítica*, presente na biblioteca do escritor mineiro.

⁹³ É interessante ver, nesse sentido, o comentário de Vicente Guimarães na apresentação da carta no qual diz que, tomado de surpresa e sem o preparo necessário, não conseguiu valorizar devidamente o texto do sobrinho que “iniciava o estilo que o consagrou”. Ibidem, p.132.

⁹⁴ Ibidem, p.133.

⁹⁵ Ibidem, p.133.

⁹⁶ ROWLAND, Clara. *A forma do meio*, cit.

⁹⁷ Rosa já elabora aqui algo que reaparecerá nos fragmentos 14 a 19 do ensaio inédito “Liquidificador”: “a visão extraordinária dos acontecimentos ordinários”. No ensaio, a ideia é introduzida a partir da reminiscência de uma fala do diplomata Edmundo da Luz Pinto (1898-1963), ouvida por Rosa e Álvaro Lins em 1947, na qual Pinto propunha que a peculiaridade dos ingleses e, em parte, razão de seu sucesso, era “a aplicação de métodos ordinários aos acontecimentos extraordinários”, o que, como lembra Lins em texto presente no sexto volume do *Jornal de crítica*, mostrou-se fundamental durante a guerra, uma vez

anseio deve encontrar realização pela linguagem e foi justamente esta que suscitou as críticas do tio, que aponta trechos “duros e complicados, que nos obrigam a lê-los duas vezes para compreendê-los” e frases “construídas com grande artificialismo”.⁹⁸ Embora não seja possível ter certeza a quais trechos Vicente se refere,⁹⁹ Rosa explica que eles, bem curtos, são unicamente “uma nota intencionalmente arcaica, estritamente nos moldes da fala e escrita de nossos avós portugueses, na época dos grandes descobrimentos e das viagens marítimas”.¹⁰⁰ Tais trechos, pensados como “nota de *humour* e doce ironia”, visam um efeito contrastivo, sendo estrategicamente colocados “entre dois trechos ousadamente hipermodernos, e tratando de um acontecimento moderníssimo”.¹⁰¹ Como é de praxe na construção argumentativa da carta, Rosa justifica suas escolhas com base no respaldo crítico obtido; no caso, pelo elogio do Professor Jaime Cortesão (que é português) e de outra pessoa “não erudita nem altamente intelectualizada” a esse mesmo trecho, indicando, assim, uma aprovação tanto da crítica especializada quanto do leitor comum. Portanto, o que aos olhos do tio parece “artificialismo”, Rosa revela como parte do *artifício* que preside a composição, almejando efeitos específicos. Mais do que isso, parece indicar que um dos modos de confrontar a decadência da língua e literatura do período está não na sua completa destruição, mas sim no conhecimento e manejo da tradição, em termos estilísticos, revitalizando-a de dentro para fora pelo conhecimento dos seus descaminhos.

que os ingleses encararam o desmesurado dos bombardeios alemães como fato ordinário, “série de incêndios comuns”. Embora Rosa reconheça a pertinência de tal ideia em seu contexto específico, sente que algo falta, encontrando no *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela*, escrito pelo rei português Dom Duarte I (1391-1438), e no verbete sobre Lao-Zi (grafado “Lao-Tsze” por Rosa) na *Enciclopédia britânica*, a formulação complementar, que passa a orquestrar seu pensamento: “O que vale é ter uma visão extraordinária dos acontecimentos ordinários e aplicar métodos ordinários aos acontecimentos extraordinários”. Dado o âmbito político que, como veremos, marca o léxico e a visada da carta, é de considerável interesse notar como uma ideia percebida na esfera de atuação política (o discurso de Luz Pinto) vai aos poucos sendo transportada para a dimensão do experimento estético: “A visão extraordinária dos acontecimentos ordinários é a dos gênios, dos sábios, dos descobridores. É a dos poetas. Mas devia de ser, de vez em quando, a dos políticos, dos administradores, dos homens comuns, dos pais-de-família.” Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-21,01.

⁹⁸ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*, cit., p.133.

⁹⁹ Até o momento não foi possível encontrar a carta enviada pelo tio em meio à correspondência de Rosa, assim como uma possível cópia carbono da carta publicada, o que permitiria vencer a censura do tio que suprimiu vários nomes de escritores mencionados por Rosa.

¹⁰⁰ Ibidem, p.133.

¹⁰¹ Ibidem, p.133.

1.4 Técnica pessoal

Um dos pontos basilares da carta, como vimos, é a ideia de que a emergência de “novos tempos” exige uma postura diversa dos escritores perante sua matéria, mudança que permitiria reabilitar a arte “depois de longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhação da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo e de mau gosto”.¹⁰² Não é difícil perceber nessa enumeração algumas críticas a propostas do primeiro Modernismo, em especial à noção do primitivismo, do relaxamento e avacalhação da língua propiciada por uma atitude demasiado irreverente ao estilo. Figura central do movimento e espécie de demônio tutelar de Rosa, o acerto de contas com Mário de Andrade é uma velada constante em sua obra, tendo em carta à crítica Mary Lou Daniel, provavelmente, sua elaboração mais direta:

MÁRIO DE ANDRADE, polêmico, ligado a um Movimento, partiu de um desejo de “abrasileirar” a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeia-la, denotando irremediável mau-gosto. Faltava-lhe, a meu ver, sensibilidade estética. Apoiava-se na sintaxe popular filha da ignorância, da indigência verbal, e que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção.¹⁰³ (Ao contrário, procuro a condensação, a força, as cordas tensas.) Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um “milhor” (por melhor) – que eu só seria capaz de usar com referência a “milho”. (Em todo o caso, adorei ler o “MACUNAÍMA”, que, na ocasião, me entusiasmou. Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?).¹⁰⁴

Rosa enxerga em Mário um anseio abrasileirador que, partindo de pressupostos deformadores, acaba por promover o afrouxamento do estilo e o empobrecimento da língua, exatamente o oposto das balizas aqui propostas. Além disso, assinala com alguma rispidez que os alongamentos desnecessários derivam da opção de Mário pela sintaxe popular, ponto importante uma vez que para a própria Mary Lou Daniel a maior

¹⁰² GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*, cit., p.134.

¹⁰³ Rosa parece manter até o fim a opinião sobre certa frouxidão sistêmica da prosa nacional, como revela o depoimento de Décio Pignatari: “A parte mais interessante da conversa com Rosa foi que, conversando sobre a prosa brasileira daquele tempo – isso era por volta de 1963, 1964 – ele dizia uma coisa com a qual eu concordava, e concordava não só naquele tempo, como concordo ainda mais hoje. Ele dizia que a prosa de ficção brasileira era muito frouxa. Eu achei muito engraçado isso e falei: ‘O que quer dizer frouxa?’ Ele: ‘Quer dizer uma coisa assim... uma prosa muito boca mole, uma prosa que não tem caráter. Eu gosto mais de uma pedra pedregosa, e a prosa brasileira é muito frouxa, é flácida, quase metade de toda e qualquer prosa escrita no Brasil é feita de vogais.’” *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.33.

¹⁰⁴ Fundo João Guimarães Rosa, IEB-USP, documento JGR-CC-01,64.

dificuldade de leitura da obra de Rosa não reside no léxico, mas na sintaxe altamente flexível e expressiva.¹⁰⁵ Em sua biblioteca, Rosa possui dois livros de Mário, contando ambos com alguma marginalia: *O empalhador de passarinho* (1944) e *Contos novos* (1947). Neste último, por exemplo, apesar de alguns grifos que indicam o interesse por usos específicos de vocábulos, fica patente o incômodo de Rosa com algumas escolhas lexicais do escritor paulista, como no caso do parágrafo inicial de “O ladrão” que, de acordo com as intervenções de Rosa, deveria ser assim reescrito:

Pega!

O berro [brado], seria pouco mais de meia-noite, crispou [feriu] o silêncio no [do] bairro dormido [adormecido], acordou os [as pessoas] de sono mais leve, botando [pondo] em [no] tudo [mundo] um arrepio de susto. O rapaz veio na [x] carreira [correndo] desabalada [x] pela rua.

- Pega!¹⁰⁶

No livro de ensaios, por outro lado, os grifos, em sua brevidade, parecem indicar afinidades e concordâncias, como no caso de “A raposa e o tostão”, texto originalmente publicado em 1939 no qual Mário fala dos jovens escritores de então que, dotados de evidente valor, mas apressados e “ignorantes dos problemas da forma”, pensam que escrever é simplesmente “deixar correr a pena sobre o papel”.¹⁰⁷ Em um diagnóstico mais amplo, reconhecendo a grande vitalidade e produtividade do período, Mário observa que:

A literatura brasileira está numa fase de apressada improvisação, em que cultura, saber, paciência, independência (só pode ser independente quem conhece as dependências) foram esquecidos pela maioria. E foi principalmente esquecida a arte, que por tudo se substitui: realismo, demagogia, intenção social, espontaneidade e até pornografia.¹⁰⁸

Diante dessa situação, Mário advoga pela necessidade do apuro formal em face da predominância do interesse pela política e sua incorporação direta na obra literária, em

¹⁰⁵ DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, cit., p.169.

¹⁰⁶ ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947, p.21.

¹⁰⁷ ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão. In: *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1944, p.93. Aparece aqui, novamente, o mito da “escrita natural”, combatida na conferência de 1942.

¹⁰⁸ Ibidem, p.94.

que pesava a demissão dos cuidados com a forma.¹⁰⁹ Defendendo-se da pecha de “formalista” ou mesmo “parnasiano”, Mário se vale do exemplo de Manuel Bandeira, “um esteta” que domina em profundidade “o segredo de adequação de uma forma a seu conteúdo”, o valor exato dos vocábulos, evitando, assim, o emprego perigoso de “uma palavra em falso”. Foi justamente com um artigo de Mário intitulado “A palavra em falso”, no qual critica o livro *Onda raivosa* (Joel Silveira), que teve início uma interessante polêmica do autor paulistano sobre a qual nos deteremos um pouco.¹¹⁰

O cerne dessa polêmica reside em duas posições antagônicas: de um lado, a defesa da técnica por parte de Mário, em resposta ao uso não criterioso do verso livre e à obsessão com a realidade por retratar nos romances documentais então em voga;¹¹¹ de outro, um de seus mais famosos praticantes, Jorge Amado, e o nome vilipendiado, Joel Silveira; e, atuando como uma espécie de árbitro, Graciliano Ramos. Em réplica ao artigo de Mário, Jorge Amado critica a atitude preciosista do primeiro em escrutinar minúcias em busca das tais “palavras falsas” no livro de Silveira, ao invés de atentar para a mensagem da obra.¹¹² A resposta de Mário, em “A raposa e o tostão”, além dos argumentos já expostos, concentra-se na recuperação de um programa construído em artigos anteriores em que o ato crítico deve se direcionar para a busca de uma “verdade transitória”, em fluxo contínuo entre o pragmatismo imediato e o *per se* estético, procurando ir além das obras com o intuito de lhes precisar o contexto e a singularidade.¹¹³ Jorge Amado responde novamente, destacando que a atitude de retorno à torre de marfim por parte do artista combativo dos anos 1920 é inaceitável, em especial em um momento de tensões planetárias deflagrado pelo início da guerra

¹⁰⁹ Mário entende a presença da intenção social nessas obras como algo “facilmente intimidável”, ou seja, que não atende a uma necessidade íntima nem passa pelo processo técnico necessário para torná-la orgânica ao texto.

¹¹⁰ O leitor interessado na polêmica pode consultar o seguinte trabalho: SALLA, Thiago Mio. Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e “A raposa e o tostão”. *Magma*, São Paulo, n. 9, p.61-70, 2006.

¹¹¹ Como aponta Salla, a defesa de Mário também se articulava como uma “estratégia discursiva de não sucumbir à pressão ideológica em meio a um contexto de intensas disputas literária e políticas” e, mais do que isso, via como ingênuos e demasiado simplistas alguns dos pressupostos do romance documental, potencializados por sua falta de “vontade de arte”. (p. 64). Em termos extraliterários, Mário também se opunha ao imperativo mercantilista que pairava sobre a atividade artística, criticando, como mostra Salla, a falta de rigor no caso das traduções de obras literárias estrangeiras, que acabavam por resultar em uma “glorificação da incompetência”. *Ibidem*, p.64-65.

¹¹² *Ibidem*, p.65. O artigo-resposta de Jorge Amado se intitula “O tempo que vai” e foi publicado no periódico *Dom Casmurro* em 12 de agosto de 1939.

¹¹³ ANDRADE, Mário de. *A raposa e o tostão*, cit., p. 96.

européia.¹¹⁴ Embora reconheça a importância da técnica, sugerindo até que seu estudo possa ser preponderante em momentos menos conturbados da história, entende que naquelas circunstâncias ela se torna eminentemente secundária e a insistência em sua valoração um posicionamento artístico inconsequente.¹¹⁵ A participação de Joel Silveira é bastante discreta,¹¹⁶ enquanto a intervenção de Graciliano é mais interessante, pois, se por um lado revela certa adesão ao grupo dos “sapateiros da literatura” e à formulação de seu realismo crítico contra a postura autossuficiente da intelectualidade “por nomeação”,¹¹⁷ reconhece como verdade intuitiva a aguerrida demanda de Mário de que os escritores saibam propriamente escrever, sendo ele mesmo, como se viu páginas atrás, um grande defensor da técnica literária associada ao domínio dos temas e situações que se deseja representar literariamente.

Em meio a todo esse imbróglio crítico-ideológico, Rosa recolhe em “A raposa e o tostão” um excerto sobre a associação intrínseca entre os períodos construtivos da arte e a centralidade da preocupação formal assim como a ideia de que é pela forma expressiva que a mensagem se eterniza, de modo a indiretamente tomar partido, ficando ao lado de Mário.¹¹⁸ Tais ideias serão retrabalhadas, assumindo feição distintiva no ensaísmo de Mário no famoso “Elegia de abril”, em que o escritor recorda as dificuldades enfrentadas no rodapé do *Diário de Notícias* por tornar a técnica seu “cavalo de batalha”: a incompreensão geral daqueles que não enxergavam a coerência no projeto de alguém que, “tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo”, torna-se, em um novo contexto marcado

¹¹⁴ SALLA, Thiago Mio. Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30, cit., p. 67. O segundo artigo-resposta de Jorge Amado se intitula “A solidão é triste” e foi publicado no periódico *Dom Casmurro* em 2 de setembro de 1939.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.67.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.68. O artigo de Joel Silveira, publicado em *Dom Casmurro* em 12 de setembro de 1939, intitula-se “Fala um tostão”. Nele, o autor se limita a utilizar a própria alegorização monetária de Mário para reforçar seu papel de vítima, considerando-se um mísero tostão acuado perante a pujança intelectual de 50 contos de réis que atribui ao escritor paulista.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 68. A participação de Graciliano se dá por meio de “Os sapateiros da literatura” e “Os tostões do sr. Mário de Andrade”, ambos de 1939 e recolhidos em *Linhas tortas*, cit.

¹¹⁸ Destacamos em itálico os trechos sublinhados por Rosa em seu exemplar de *O empalhador de passarinho*: “Acusam os modernistas de não terem construído coisa alguma. Aceito. Mas eu desafio quem quer que seja a me mostrar um só período construtivo da arte em que a preocupação da forma não fosse elemento principal. Ou construímos ou... romantizamos. Mas é bem possível que estejamos, sem saber em pleno Romantismo...” (p.94) / “E se nós hoje veneramos um Bocage, um Gonçalves Dias e vemos tantos nomes, vivos um tempo, agora soçobrados em nossa indiferença, nós sabemos *que os que ficaram, ficaram menos pela sua mensagem do que por lhes ter dado forma competente. Mensagens que se eternizaram porque belas mensagens.*” (p.96)

por um liberalismo artístico que parecia descambar para mera “cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos”, um acalorado defensor da “aquisição de uma consciência técnica no artista”.¹¹⁹ Como indica Roberto Schwarz, parece ser nesse texto que Mário atinge uma espécie de superação dialética da oposição anterior entre lirismo e técnica, tornando-se esta a condição de realização daquele em sua dimensão mais particular, ou seja, a expressão de uma verdade pessoal que universaliza o indivíduo.¹²⁰

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos [...] se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível... Será preciso ter em conta que não entendo por técnica do intelectual [...] somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto seu assunto, mas a maneira de realizar seu assunto [...] a superação que pertence à técnica pessoal do artista, como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta.¹²¹

Mário associa, portanto, o preparo técnico à possibilidade de realização do artista, que se dá sempre a partir de uma *especificação* de seus elementos formais (a maneira de realizar o assunto).¹²² O domínio profissional da técnica liberta o artista de seus condicionamentos mais imediatos, permitindo uma clara visão de seu tempo e mesmo além dele, culminando na impossibilidade do conformismo com qualquer verdade proveniente de “imperativos exteriores”. O trabalho do artista, assim, baseia-se na expressão de verdades pessoais, expressão tornada possível pela consciência técnica,

¹¹⁹ ANDRADE, Mário de. Elegia de abril. In: *Aspectos da literatura brasileira*, cit., p. 193.

¹²⁰ SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981, p.21. A síntese dialética de Mário se mostra em grande sintonia com as demandas da arte moderna mundial: “A arte do século XX busca abraçar os dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seria o encontro da total subjetividade com a total objetividade: o expressionismo abstrato do pós-guerra e a lição de Kandinsky atribuindo a cada forma, a cada matiz e a cada som um sentido espiritual, quando não místico, resultariam desse desígnio”. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*, cit., p. 70. Neste trecho, Bosi se refere à seguinte formulação de Kandinsky: “Todos os procedimentos são sagrados quando interiormente necessários”.

¹²¹ ANDRADE, Mário de. Elegia de abril, cit., p. 193.

¹²² Nesse sentido, ver a formulação lapidar de Herbert Read: “[...] a obra é tanto mais artística quanto mais definidos os seus canais de expressão”. Citado por Alfredo Bosi em *Reflexões sobre a arte*, cit., p. 57.

entendida não mais como “adequação do verbo à *psicologia* do autor”, mas sim “como critério da *estrutura* da obra, que ganha então autonomia”.¹²³

Como ponto de chegada, a conferência “O movimento modernista”, de 1942, marcada por um criterioso olhar retrospectivo com os pés cravados no presente, concretiza a definição dos famosos três princípios fundamentais,¹²⁴ dentre os quais se destaca a “normalização do espírito de pesquisa estética, anti-acadêmica, porém não mais revoltada e destruidora” como a maior “manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira”.¹²⁵ Refletindo sobre o que foi seu outro cavalo de batalha, a construção de uma língua brasileira, Mário observa que sua invenção se deu de modo demasiado rápido, sem as bases críticas e institucionais necessárias, acabando por se restringir a manifestações individuais que trouxeram em seu bojo um inevitável senso de atraso.¹²⁶ Pensando na disseminação de certo “brasileirismo estilístico”, Mário observa que o anseio modernista de “reverificar nosso instrumento de trabalho” acabou se mostrando, como outrora com os românticos, não “uma superação da lei portuguesa, mas duma ignorância dela”, daí ser curioso notar a presença de “lusitanismos sintáticos ridículos” entremeados à “expressão já intensamente brasileira” de muitos dos melhores prosadores do momento atual.¹²⁷ Por fim, prevalece a lição fundamental do aprimoramento técnico constante e consciente de sua dimensão expressiva e comunicativa: “Saber escrever está muito bem; não é mérito, é dever primário. Mas o problema verdadeiro do artista não é esse: é escrever melhor. Toda a história do profissionalismo humano o prova. Ficar no aprendido não é ser natural: é ser acadêmico; não é despreocupação: é passadismo”.¹²⁸

¹²³ SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade, cit., p.22.

¹²⁴ “O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”, cit., p. 266.

¹²⁵ Ibidem, p.272.

¹²⁶ Ibidem, p. 268. “Inventou-se do dia pra noite a fabulosíssima ‘língua brasileira’. Mas ainda era cedo, e a força dos elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a manifestações individuais. E hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás.”

¹²⁷ Ibidem, p.268. Interessante notar que é justamente a partir da utilização de lusitanismos de um período específico (séculos XV e XVI), entremeados em prosa mais solta e moderna (e que trata de acontecimento “moderníssimo”), que Rosa procura obter um efeito de contraste expressivo em “Histórias de Fadas”.

¹²⁸ Ibidem, p.270.

A carta de Rosa parece partilhar em grande medida dessas formulações, sem explicitar, no entanto, seu percurso. Em uma breve análise dela, Mônica Gama sugere que, a despeito das evidentes afinidades entre as ideias de Mário e as de Rosa, este teria “apagado” o nome do escritor paulista e preferido se identificar com a postura conciliatória de Graciliano Ramos em seu meio-termo salutar entre o treino técnico e as conquistas do romance social, de modo que Rosa acabou por afastar de si “a autoimagem de esteta (ainda que construída injustamente para Mário de Andrade)”.¹²⁹ Mais do que isso, Gama também destaca a construção de um lugar de fala rosiano baseado no conceito de síntese de polos antagônicos, sem aderir a nenhum deles. Assim, segundo a pesquisadora, ao “subscrever” a crônica de Paulo Mendes Campos, “O cafajeste e o transcendente”, comentada adiante, na qual se destaca a irmanação dos dois tipos em sua incapacidade de síntese, Rosa acaba por reafirmar um juízo crítico que se tornaria lugar-comum sobre sua obra: a de um regionalista universal, que interliga e coloca em tensão o sertão e a cidade, a cultura popular e erudita, a oralidade e a escrita etc.¹³⁰, ao mesmo tempo que evita, diplomaticamente, o envolvimento em qualquer polêmica.

Nesse sentido, é preciso atentar para a presença indireta de Mário na carta, não apenas pela proximidade de formulações (sobretudo em relação à “Elegia de abril”), mas a partir de citações nas quais seu nome aparece. Além de comparecer no trecho da carta de Lauro Escorel, no qual se destaca a internalização da tradição enquanto processo, seu nome também consta na série de comentários laudatórios sobre *Sagarana*, por meio do excerto retirado da resenha de Antonio Candido:

Sagarana nasceu universal, pelo alcance e coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas: Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este esplêndido resultado da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua.¹³¹

Se, como vimos, a escolha dos excertos faz parte da estratégia argumentativa da carta no sentido de estabelecer uma espécie de cânone crítico mínimo que sirva de alicerce à sua

¹²⁹ GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “Plástico e contraditório rascunho”, cit., p.76.

¹³⁰ Ibidem, p.78.

¹³¹ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p.135.

teorização poética, a presença indireta de Mário, longe de associar Rosa a um esteticismo exagerado ou a uma limitação programática, cumpre duas funções importantes: 1) reforça o argumento de autoridade de aprovação crítica: um crítico notável da geração presente (Candido) afirma que um crítico e criador notável da geração anterior (Mário) leria comovido o livro. 2) Mário aparece não como modelo, mas como importante elemento da tradição literária brasileira incorporado por Rosa no seu processo de “libertação linguística” que, no entanto, diverge da “libertinagem” do antecessor. Assim, pela incorporação consciente da tradição, Rosa a redireciona para uma expressão singular e própria (*autárquica*, no seu entender), não cedendo aos excessos que animaram a primeira geração modernista ao mesmo tempo que incorpora lições fundamentais da maturidade de um de seus mais emblemáticos representantes, o Mário de “Elegia de abril”.¹³² Desse modo, parece que mais do que simplesmente apagar o nome de Mário por sua possível pecha de esteta, Rosa recolhe, assim como faz com Graciliano, uma *atitude* específica, a valorização da técnica em um contexto no qual ela se faz demanda presente, sem dissociá-la, no entanto, de uma concepção *orgânica* de tradição literária. É por meio dessa incorporação que se torna possível a feitura de uma literatura nacional a partir de suas próprias referências, passo fundamental para a superação da dependência cultural, tal como pensada por Candido:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento de uma causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.¹³³

¹³² Vale lembrar que a incorporação de ideias e trechos de outros escritores enquanto processo contínuo de expressão própria (sem as aspas, portanto) é um dos hábitos mais arraigados da poética rosiana, constituindo, em certa medida, uma técnica compositiva para qual Rosa criou um símbolo de apropriação, o m% (meu cem por cento), utilizado em casos muito diversos, variando entre criação plena e interesse de apropriação a partir de alguma intervenção autoral sutil. Afinada com essa atitude está a frase de Emerson, destacada por Rosa em seu volume: “It is the nature of the soul to appropriate all things”. *The complete essays and other writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, 1950, p.187. Sobre alguns dos usos do m%, ver: COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, p.47-73, dez./jan./fev. 1997-98.

¹³³ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011, p.184.

1.5 Autarquia

Clamando como prerrogativa do artista uma espécie de domínio completo sobre o que produz – e não mais como veículo de revelações alheias à sua vontade ou intenção –, Rosa faz uso de um termo político de muito interesse: “Quando escrevo, não estou pensando em obter tal ou tal efeito cultural ou educativo. O artista é uma *autarquia*, sente, pensa e cria, em termos absolutos, dando expressão à sua necessidade íntima, realizando a sua arte”.¹³⁴ Há certa contradição interessante entre a definição autárquica e a que consta no questionário da prima. Enquanto esta descarna o artista e o coloca quase como avatar de verdades transcendentais, a nova referenda a autoridade do artista perante sua criação, subordinada unicamente a ele e livre de compromissos diretos com a realidade prática. O termo político ‘autarquia’ adquire destaque não apenas pelo seu sentido básico de ‘autossuficiência’, mas, a partir da variante ‘autarcia’, chega-se a ideia de ‘estado de contentamento consigo mesmo’; ‘tranquilidade de espírito’ (Houaiss). A ideia de autarquia associada à arte a liberta de funções pragmaticamente alinhadas, que potencialmente a alienam, e a aproxima das ideias de Marx e Engels tal como vistas por Eagleton: a arte como “*an image of non-alienated labour*”, associada à capacidade humana de autodeterminação e que redefine o conceito fetichista do capitalismo como “produção pela produção”, tornando tal ato significativo e gratificante.¹³⁵ Aqui, o autor deixa de ser uma sombra cumpridora de desígnios alheios e se tornar alguém que sente, pensa e cria, definindo-se pelo fazer artístico (“realizando sua arte”), concreto, corpóreo.

O aspecto do artista como uma autarquia plenipotenciária, erigida a partir da vivência convertida em experiência íntima com sua matéria, extravasa os limites da carta e parece se converter em convicção profunda do fazer literário rosiano. Na análise do ensaio inédito de “Liquidificador”, Frederico Camargo destaca como exemplar o breve comentário elogioso de Rosa ao romance *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado, no qual o escritor releva os defeitos de forma em prol da valorização do que é autônomo, autêntico e dotado de valor artístico. Como diz Camargo, que em nota nos

¹³⁴ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p. 137. Grifo nosso. É difícil não pensar em “necessidade íntima” enquanto variação do conceito de “sentimento íntimo” machadiano.

¹³⁵ EAGLETON, Terry. *Why Marx was right*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2011, p.123.

remete à carta aqui em análise, “Autonomia, autenticidade, originalidade – eis a forma como o crítico Guimarães Rosa avalia a literatura”.¹³⁶

Na sequência da carta, Rosa indica a lista de atributos indispensáveis para o artista (humildade, independência, coragem, sinceridade e paciência), eivada de uma visão espiritualizada da arte, que procura elevá-la ao nível da religião e da natureza. Além de rejeitar veementemente qualquer concessão estilística que procure se colocar ao “alcance de todos”, entendida como uma acintosa manifestação de insinceridade e acovardamento do artista para com “a totalidade de seu ser”, Rosa frisa a importância da independência para que o artista não seja influenciado pelas imediações e possa, com coragem, seguir o fio de sua inspiração, libertando-se dos usos consagrados e, por isso, desgastados. O último item, sobre a paciência, vai claramente contra a feitura de uma literatura apressada, repetidora de fórmulas e formas e que se compraz na citação mal disfarçada, enxertada nas obras sem incorporação orgânica. A ênfase no trabalho contínuo de linguagem, marcado pela enumeração verbal, mostra-se como prerrogativa necessária para corresponder “à magnitude da própria inspiração” e permitir a formação de um “quimo artístico”,¹³⁷ imagem de pendor biológico que evidencia a necessidade de incorporação lenta e gradual da matéria por representar. Assim – e esse parece ser um dos movimentos articuladores da carta –, há uma crença profunda na inspiração, que só se encarna e adquire concretude estética, no entanto, pelo contínuo trabalho de linguagem. Em certa medida, subjaz a essa perspectiva o anseio espiritualista de aprimoramento do homem,¹³⁸ em que o domínio da técnica – passaporte para a independência do artista – é direcionado para uma melhor apreensão do material

¹³⁶ CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista IEB*, n. 55, mar./set./ 2012, São Paulo: Editora 34, p. 197.

¹³⁷ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p.133.

¹³⁸ É notável o interesse do autor pela literatura dedicada a este assunto, como mostram os estudos de Suzi Frankl Sperber (1976; 1982).

oferecido pela inspiração,¹³⁹ ou, dando a palavra ao Emerson de “*Nature*”, “*genius is the power to labor better and more availably*”.¹⁴⁰

Resumindo o percurso em quatro itens fundamentais, Rosa principia por enfatizar que a finalidade de uma obra de arte é “expressar sua estética própria”, sendo permitido ao artista que cumpre essa exigência “ter segundas intenções” e visar “motivos marginais”. O problema central do segundo item, essencial na constituição do novo momento de escritura rosiano, é o conceito de *deficiência representativa*. Ele constituía um problema de base para a literatura regionalista em geral, marcada pela “dualidade de critérios” na representação do personagem sertanejo, que pode redundar em uma função social humanizadora, pela diminuição das distâncias sociais por meio de uma “visão humana autêntica”, ou alienante, ao reforçar essas distâncias e produzir “centauros estilísticos”.¹⁴¹ Todavia, como já exposto, mesmo em *Sagarana*, obra na qual já figura a *construção* do regional (e não apenas o seu transporte até o leitor, realizado com a manutenção das distâncias)¹⁴², os textos em primeira pessoa do volume indiciam as dificuldades de integração do narrador culto ao ambiente rústico. De modo mais amplo, como pensa Roncari, em *Sagarana* o autor “enfrentava um problema grave de ordem narrativa, para qual experimentava alternativas de que lugar e de que distância narrar as suas histórias: do alto ou de baixo, de perto ou de longe, a partir da visão de que tipo de herói, próximo ou distante de sua experiência”.¹⁴³ Tal problema, pensado agora a partir do segundo momento de escritura, não só persiste como se alça a componente temático-formal, incorporando, no seu deslizamento de formas e na precariedade dos narradores, uma dimensão inequívoca de resistência.

A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada; mesmo para andar ao lado da espanhola ela ‘não tem roupa’. Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como carochos

¹³⁹ É nesse sentido que, em resposta à já famigerada confiança brasileira na inspiração e no talento natural, Álvaro Lins recomenda aos novos escritores “uma consciente, sistemática e completa preparação para o espírito e técnica da obra de ficção”, lembrando que se o ato estético pode ter, no momento de sua gênese, certa dimensão inconsciente, “ele foi fecundado e preparado, sendo as suas condições sempre melhores na proporção do trabalho que o precedeu.” LINS, Álvaro. Romances, novelas e contos, cit., 116-117.

¹⁴⁰ Essa formulação foi sublinhada por Rosa no seu exemplar de *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, cit.

¹⁴¹ CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem, cit., p. 86-89.

¹⁴² CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, cit., p. 186.

¹⁴³ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*, cit. p. 17.

num angu ralo, vulgaridade, falta do sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso.¹⁴⁴

Há que se notar ainda a descrição corpórea do trabalho com a linguagem, que precisa ser cultivada, trabalhada com vagar em função do que se deseja exprimir. Ao mesmo tempo que se almeja o dado preciso, exato, sólido, é necessário assegurar espaço para sua fluidez expressiva, o calado que impede que o barco encalhe e, assim, singre seu curso. Em uma metáfora estendida, a linguagem precisa ser forjada como um ferreiro molda o seu ferro, consciente de que o produto final é a solidificação de um fluxo, uma síntese dos estados possíveis da matéria: “Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso”. A forja do ferreiro artista, portanto, é forma e não fôrma, como lembra o poeta: “Só trabalho em ferro forjado /que é quando se trabalha ferro / então, corpo a corpo com ele, / domo-o, dobro-o, até o onde quero”.¹⁴⁵ Mas o calado também é arma, baioneta engatilhada, pronta para a ofensiva.

O terceiro item procura pensar os motivos da imperícia técnica da literatura nacional, associando alguns a uma propensão natural à pressa, à imitação, ao alongamento e a um completo desleixo por procedimentos rigorosos de pesquisa e preparo da obra:

A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão. 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. Somos do alongamento, do nariz-de-cera, do aproveitamento, em décima ou vigésima mão, de reminiscências literárias, de literatice, enfim. Ou do folclore puro: coisas toscas, não lapidadas, que só deviam aparecer ENTRE ASPAS.¹⁴⁶

¹⁴⁴ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p.138.

¹⁴⁵ MELO NETO, João Cabral de. O ferrageiro de Carmona. In: *Crime na calle relator; Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

¹⁴⁶ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*, cit., p.138.

Como visto no início deste capítulo, boa parte dessas ideias se encontra disseminada pela crítica literária do período, daí ser possível encontrar formulações bastante semelhantes como as de Álvaro Lins – “Ficamos satisfeitos com o talento, a inspiração, o brilho externo, com os atributos espontâneos, sem levar em conta as virtudes conquistadas sem as quais nenhuma obra adquire duração e vitalidade: a paciência, o trabalho de artesanato, o esforço da composição”¹⁴⁷ – e de Mário de Andrade, citada há pouco. Ao se incluir em um “nós” desatento para tais questões (“não cuidamos...”), Rosa enfatiza a urgente necessidade de tomá-las a sério e faz, discretamente, certo *mea culpa*, divisando possíveis soluções para as agruras da representação a partir da “observação direta”, “planejamento” e “estudo prévio”, que permitem o “domínio dos temas” que serão trabalhados literariamente. A busca de Rosa nesse momento parece ser a de um ponto de vista internalizado, orgânico à matéria narrativa, daí o extremo cuidado com a incorporação do material documentário e folclórico, que precisa perder o teor de citação e integrar-se ao movimento interior do texto, algo com que o escritor ainda parece se debater em “Com o vaqueiro Mariano”.¹⁴⁸ No entanto, não deixa de haver nesse gesto inclusivo um componente retórico, de falsa humildade, quando se sabe, pelo próprio fio argumentativo da carta, que o autor concebe sua obra como reação, vitoriosa, “contra a bossa”.

O último item, direcionado a toda a *intelligentsia* literária nacional, eleva as sugestões anteriores ao posto de demandas urgentes em que a realização estética de cada uma adquire a ressonância de um ato político: “Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado.”¹⁴⁹ A dimensão combativa de “revolução branca” aliada à valorização do sentido da forma artística parece marcar uma transferência do aspecto de denúncia social e enfrentamento político do romance de 1930, no plano do conteúdo, para o plano da forma literária na nova geração de escritores. Nesse *call to arms* rosiano, o engajamento estético é condição *sine qua non* para a constituição de uma linguagem armada, capaz de evitar, pela síntese iluminadora, o campo minado das disputas

¹⁴⁷ LINS, Álvaro. Literatura e política, cit., p. 41-42.

¹⁴⁸ A questão do folclore e do pitoresco é um dos motes de um interessante diálogo (inventado) entre Rosa e Manuel de Barros discutido no capítulo 3.

¹⁴⁹ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*, cit., p.138.

comezinhas da vida literária de então e, num gesto mais largo, salvaguardar, pela literatura, a matéria que alimenta sua ficção.

1.6 Linguagem armada

Ao enviar a carta a seu tio, Rosa anexa uma crônica de Paulo Mendes Campos, intitulada “O cafajeste e o transcendente”, que descreve satiricamente os combatentes da “guerra literária” de então.¹⁵⁰ O cafajeste é de uma profunda aversão a qualquer manifestação cultural mais refinada, cheirando a erudição (daí o extremo desprezo pelas figuras de Otto Maria Carpeaux e Octávio de Faria, em campos políticos opostos), mas se refestela com no “cheiro de terra” e no contar as desgraças do sertanejo em seus romances regionalistas. Em termos estilísticos, defende de modo aguerrido a expressão pitoresca da “gente simples” e a linguagem fluente, de fácil comunicabilidade, o que, segundo Campos, é uma importante contribuição literária no que concerne à “preocupação pela nossa terra e pela linguagem”, elementos essenciais para a confecção de qualquer literatura que se preze, ou seja, “nem cafajeste nem transcendental”. Fora isso, sobretudo na figura de seus “corifeus”, que diferem de alguns grandes escritores “de raça” que o cafajestismo nos deu, ele “trabalha no empobrecimento da nossa vida intelectual”, assim como os transcendentistas, exato oposto dos cafajestes, em sua preocupação com a eternidade e o obscuro.¹⁵¹

Assim, cafajestes e transcendentistas – i.e., regionalistas e espiritualistas – que parecem se opor unicamente em termos de escolha temática e posicionamento político, irmanam-se em sua incapacidade de síntese, sendo a ideia de “síntese”, pensada como “equilíbrio verdadeiro entre o nacional e o universal”,¹⁵² a grande palavra de ordem buscada por Rosa, como atesta seu comentário manuscrito no exemplar da crônica

¹⁵⁰ Como bem lembra Walnice Galvão, a guerra não se limitava a desafetos estético-políticos, mas adquiria uma feição mais rebaixada e vulgar na “disputa por cargos, postos, colunas em jornal e seções fixas em revistas, prêmios e galardões, inspetorias do ensino público que parecem ter sido uma saída habitual para os escritores, até empregos como censores ou no Departamento de Imprensa e Propaganda do período Vargas.” GALVÃO, Walnice Nogueira. Sobre o regionalismo. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 116.

¹⁵¹ Trata-se de uma breve paráfrase da crônica de Paulo Mendes Campos, que pode ser encontrada em GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*, cit., p. 148-150.

¹⁵² Ibidem, p. 150. Em uma de suas anotações, Rosa escreve: “m% - No CONTO: a luta íntima do artista, entre duas culturas – para obter a SÍNTESE. Arquivo IEB-USP. Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-16,94.

enviada ao tio.¹⁵³ É justamente entre numerosos cafajestes e diminutos transcendentais que Rosa propõe ao tio a necessidade de “levantar uma literatura clara, culta, viva e apresentável”, algo já obtido com algum êxito em *Sagarana*.

Em sua breve análise da carta e da crônica, Walnice Galvão indica que a adição desta às formulações daquela é um passo natural na medida em que o texto de Campos

[...] aponta os defeitos e as virtudes das duas vertentes, atacando-as com igual inclemência, embora dedique maior espaço a esmiuçar o que há de errado com o Regionalismo, que, de fato, era hegemônico. E salva aquilo que justamente podia ser avalizado por Guimarães Rosa, aquilo que este andava buscando, só tendo acertado, conforme suas próprias palavras, em “A hora e vez de Augusto Matraga”: a valorização da terra e da linguagem aliada ao voo das preocupações, absorvendo alguma coisa do Regionalismo e alguma coisa do romance espiritualista.¹⁵⁴

A importância da ideia de síntese como superação dos entraves aguerridos das correntes literárias já aparece, com a distância temporal de apenas uma semana em relação à carta rosiana, na entrevista de Otto Maria Carpeaux a Almeida Fischer.¹⁵⁵ Nela, Carpeaux rejeita o termo ‘pós-modernismo’ enquanto possível definidor da arte romanesca do período, propondo a síntese operada, a seu ver, unicamente por Graciliano Ramos, que não se enquadrando no romance introspectivo nem no social de “estilo neonaturalista”, acaba por colocar as duas correntes “num equilíbrio definitivo”. Embora não exclua a possibilidade do surgimento de um novo romancista a insuflar vida nessas tendências, Carpeaux indica que a própria existência da síntese gracilianista implica que “uma fase da evolução do romance brasileiro chegou ao fim.” Assim, enquanto para Rosa a síntese

¹⁵³ “O que singulariza o cafajeste (como também o transcendente), é a *incapacidade para a síntese*. A sua própria tese é evidente por si mesma, a antítese alheia é uma estupidez, não se preocupando os cafajestes com o esforço mental de obter uma noção verdadeira ou sensata entre dois elementos antagônicos. Exemplos: o cafajeste é ateu e desairosos são os crentes aos olhos dele. O cafajeste gosta de música popular e é pedantismo na sua opinião apreciar Beethoven ou qualquer outro clássico.” Vicente Guimarães diz em, nota, que o “grifo foi de Joãozito, e na margem ele escreveu: *Síntese = esta é a palavra de ordem*.” Ibidem, p. 149.

¹⁵⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. Sobre o regionalismo, cit., p. 117-118.

¹⁵⁵ CARPEAUX, Otto Maria. Entrevista a Almeida Fischer. Rio de Janeiro, *Letras e artes*, 4 maio 1947. A entrevista foi publicada no mesmo dia e suplemento que o artigo de Cândido A. Mendes de Almeida citado por Rosa na carta, o que torna bastante provável o conhecimento da entrevista de Carpeaux pelo autor mineiro.

é palavra de ordem, grito de guerra para um presente renovado, em Carpeaux ela já assinala, como apogeu, o fim de uma era na prosa nacional.¹⁵⁶

Em ensaio publicado anos depois, Carpeaux parece reformular essa síntese a partir da noção de equilíbrio entre a *veritas* (a verdade profunda do eu, buscada pelo romance intimista) e a *realitas*, os dados da história e da realidade objetiva.¹⁵⁷ Se em *Sagarana* Rosa havia procurado (e conseguido, em alguns momentos) esse equilíbrio, em que o conhecimento objetivo era fecundado em seu cerne pela imaginação criadora, transfigurando-se ostensivamente em ficção, no tríptico em que nos concentramos agora, a equação desequilibra-se, pendendo para a *realitas*, dado que torna impossível a definição não composta das formas literárias resultantes de seu encontro com a *veritas*. São formas em trânsito, marcadas pelo signo do presente que não se deixa fixar, sob o risco de impotência e falsificação, mas que, paradoxalmente, demanda sua conservação, sob o risco de oblivio e destruição. Assim, a abertura da forma para a inclusão da *realitas* configura, em si, um gesto estético-político responsivo diante de um contexto no qual as próprias condições sociais da arte encontram-se ameaçadas:

Certas circunstâncias especiais tornam hoje ainda mais difícil a missão do escritor. Circunstâncias que se ligam à própria existência da cultura em geral, e da arte e da literatura em particular, através de dois caminhos distintos, mas confluentes. *É que o escritor de hoje não terá somente que realizar a sua obra, mas também defender as condições de vida que tornam possível esta mesma obra.* Não importa que essas condições de vida ainda subsistam na América; o fato de não mais existirem no continente que era o centro da cultura já representa uma ameaça universal contra todos nós. O escritor ou o artista de hoje sente-se, assim, duplamente ameaçado: na realização de sua obra e nas condições sociais que a tornam possível. São dois caminhos convergentes: o da arte em si mesma e o da vida social e política. Qualquer dos dois, isoladamente, constituirá uma traição contra o outro. Qualquer confusão entre os dois constituirá da mesma forma um desvirtuamento da missão intelectual. Como se vê as circunstâncias da vida moderna não exigem só do escritor e do artista uma posição de luta, mas também um máximo de equilíbrio, de lucidez, e de *controle* dentro desta mesma luta.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Dado curioso na vastíssima produção sobre literatura de Carpeaux, da qual temos mais de 400 ensaios disponíveis em livro, é a ausência da obra de João Guimarães Rosa como assunto absorvente, comparecendo apenas de passagem, ao lado de outras. No entanto, passamos por um momento de renovado interesse por sua obra, com a divulgação mais ou menos regular de textos inéditos em livro, o que pode fazer com que essa situação se altere, uma vez que o próprio Carpeaux estimava ter escrito por volta de 1300 ensaios literários.

¹⁵⁷ CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. In: *Ensaio reunidos 1942-1978*. Volume I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

¹⁵⁸ LINS, Álvaro. *Notas de um diário de crítica*, cit., p.117-118. Grifo nosso.

A carta e as três narrativas selecionadas delineiam a expansão de uma mesma atitude: saído do coração conspurcado da Europa, Rosa procura salvar, pelo teor da escrita, atravessada por uma linguagem de confronto e batalha, as condições sociais que lhe permitem escrever. A busca pelo aprimoramento técnico a partir do conhecimento efetivo de seus materiais lhe faculta a obtenção de um controle, almejado pela constituição pictórica dos relatos e por seu confronto com os gêneros tradicionais. A revolução branca clamada por Rosa conjuga, em seu cerne, a missão do intelectual apregoada por Lins: o encontro da arte com a preocupação social, em que esta adquire ressonância profunda pelo aprimoramento daquela. Com alguma liberdade, podemos pensar nas três narrativas como pertencentes a uma mesma *episteme*, em que conscientes dos limites da comunicabilidade, os narradores rosianos apostam fundo nas palavras de outrem, tornando-as, pela encenação do *agón* entre *veritas* e *realitas*, gradualmente suas. É sob o signo do *encontro* com o outro e suas tensões constitutivas que nosso tríptico se gesta, cabendo-nos agora a tarefa de precisar, amparados na elaboração de Max Lüthi performada por Paul Zumthor, a corporificação singular de sua *Zielform*: “Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso”.¹⁵⁹

¹⁵⁹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2016, p.33. O conceito de *Zielform* pensado por Lüthi tem em seu cerne um desejo de forma que, ao visar o aspecto ideal (a “forma-alvo”), mantém-se aberto à instância dinâmica imanente ao fazer artístico, seja oral ou escrito, enquanto processo.

2. NAS MÃOS DE UM DEUS REDIVIVO: PERIPÉCIAS DO TRÁGICO EM “O MAU HUMOR DE WOTAN”

“Les hommes se battent parce qu'ils aiment à se battre, même si c'est absurde; parce qu'ils ont la passion de prévaloir les uns sur les autres par un combat mortel. Les motifs ne manquent jamais. Pour les guérir de cette passion il faudrait les changer. Ce n'est peut-être pas impossible car l'homme a des pouvoirs sur lui-même.”

Jacques Madaule

A experiência da Grande Guerra (1914-1945) enquanto transfiguração estética não pode ser dissociada de seu contexto. Diante da barbárie, os escritores mobilizam uma ética que, trabalhada esteticamente, indicia escolhas e potencialidades de teor político. Não se trata de partidarismo explícito e descaradamente ideológico, mas de um posicionamento que nasce das condições de produção dos textos e do modo como a realidade é configurada esteticamente. Assim, a guerra não se coloca nem como um parêntesis histórico – *“To treat wartime as a parenthesis of history is to depoliticize it, blur the social and cultural complexities of its literature and thought and ultimately make it mythical rather than historical.”*¹ – nem como tema, repetível e evocável em contextos diversos. A experiência de guerra se articula como uma *circunstância*, historicidade presente que implica a todos e requer posicionamento individual.²

Indissociável de certa conotação trágica, a capacidade de optar eticamente em meio ao terror põe em evidência o papel da consciência individual na definição de atitudes e na composição de posturas de teor ideológico ou contraideológico. Experiência que atinge a todos, mas cuja transmissibilidade se mostra relegada ao plano individual, a apreensão estética da guerra enquanto evento íntimo abre, a contrapelo, a

¹ FEATHERSTONE, Simon. *War Poetry: an introductory reader*. Routledge, 1995, p.23

² Valemo-nos aqui da hábil formulação de Murilo Marcondes de Moura: “A guerra moderna não é propriamente um tema literário, é antes uma circunstância histórica em que os poetas foram constrangidos a atuar. Nesse confronto com o acontecimento histórico imediato, é muito provável que inúmeros poetas, nacionais e internacionais, entre 1914 e 1915, tenham se voltado para a tradição, interrogando como os poetas antepassados reagiram às guerras de seu tempo, em busca de um repertório de imagens e de atitudes que pudessem talvez atualizar. Mas a própria expressão consagrada ‘guerra moderna’ já indica a sobreposição de um particularíssimo momento histórico a um horizonte temático, mais vago e universalizante.” MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 10.

possibilidade de uma maior implicação do sujeito no evento a partir da “contração do tempo histórico no tempo pessoal”.³ Mais do que isso, a afirmação de uma postura individual, marcada por convicções e crenças particulares, adquire uma dimensão de antagonismo constitutivo perante o pensamento totalitário em sua ânsia por dissolver a consciência histórica de uma sociedade de classes na anomia das massas.⁴

O instigante estudo de Modris Eksteins destaca as complexas relações entre guerra e arte, no sentido de que se a própria guerra encontra dificuldades em ser apreendida como uma experiência transindividual (com importantes consequências estéticas, como o recuo do foco narrativo para a primeira pessoa), a arte deve se converter em experiência ela mesma:

A arte se tornou, de fato, o único correlato disponível desta guerra; naturalmente não uma arte que seguisse as regras anteriores, mas uma arte em que se abandonavam as regras de composição, em que a provocação passava a ser a meta, e em que a arte se tornava um acontecimento, uma experiência. Quando a guerra perdeu o significado externo, transformou-se sobretudo numa experiência. Neste processo, a vida e arte avançaram juntas.⁵

Mais do que isso, a perda do significado externo, alargada até uma fissão maior (“o nexo de causa e efeito”) que desmonta toda uma concepção de história enquanto progresso, faz com que, em um mundo em ruínas, “o único reduto da integridade” seja “a personalidade individual”.⁶ Em sentido mais profundo, a impossibilidade de comunicar experiências, de compartilhar ideias e percepções, vislumbrada especialmente na figura dos soldados sobreviventes, fomenta a supremacia do eu enquanto frágil unidade de sentido frente ao desmonte do passado: “Quando o passado sumiu pelo ralo, o eu tornou-se de importância capital.”⁷

A figura do soldado adquire uma importante dimensão contraditória: ao mesmo tempo que representa uma “força criativa” e o “próprio agente da estética moderna, o progenitor da destruição mas ao mesmo tempo a personificação do futuro” – fato relevante na poderosa poesia dos soldados Apollinaire e Ungaretti –, o soldado passava

³ STAROBINSKI, Jean. *La poésie et la guerre: chroniques 1942-1944*. Paris: Minizoé, 2000, p.10.

⁴ ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

⁵ EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. São Paulo: Rocco, 1991, p.274.

⁶ Ibidem, p.270.

⁷ Ibidem, p.271.

a fazer parte de um estreito círculo de comunicabilidade, marcado por “um sentimento comum de que a experiência no *front* criara uma barreira intransponível entre eles e os civis” uma vez que estes não compreendiam aqueles e aqueles “não conseguiam expressar sua experiência adequadamente”.⁸

Se, por um lado, o referente avassalador da guerra impõe-se como silenciador de experiências coletivas, restando ao homem apenas a enunciação de seu posicionamento sem qualquer garantia de uma alteridade compreensiva, por outro, a expressão de um ponto de vista historicamente individual – “A guerra se tornava cada vez mais uma questão de poder interpretativo individual”⁹ – já se articula como um poderoso ato de resistência ante o esfacelamento da experiência tradicional e assume uma feição contraideológica ao afirmar, em sua própria fragilidade, uma possibilidade de individuação em forte oposição ao programa ideológico totalitário. Como lembra Hanna Arendt, o projeto totalitarista não se limita à destruição da vida pública enquanto inviabilização de ações e pensamento político; seu intuito é mais amplo, procurando impedir inclusive a afirmação individual na vida privada:

O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter.¹⁰

A experiência de isolamento e não pertencimento vulnerabiliza o homem a ponto de permutar qualquer possibilidade de afirmação individual pela crença cega em uma uniformidade completa, alicerçada em uma suposta ordem histórico-natural, cuja manutenção é assegurada pela força repressiva do terror: “Em lugar das fronteiras e dos canais de comunicação entre os homens individuais, constrói um cinturão de ferro que os cinge de tal forma que é como se a pluralidade se dissolvesse em Um-Só-Homem de dimensões gigantescas.”¹¹

Associada à dizimação da vida privada, uma das marcas distintivas da Segunda Guerra Mundial em relação à Primeira foi a sua configuração enquanto “guerra total”,

⁸ Ibidem, p.292.

⁹ Ibidem, p.271.

¹⁰ ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*, cit., p.634.

¹¹ Ibidem, p.619.

incorporando em seu percurso destrutivo a utilização e morte de elevados contingentes de civis.¹² Mais do que isso, do ponto de vista da representação literária das experiências de guerra, Carpeaux indica que se “O personagem principal da literatura de guerra depois de 1918 foi o indivíduo que sofre pelos acontecimentos históricos”, na literatura pós-1945, por outro lado, trata-se do “indivíduo que colaborou nos acontecimentos históricos”.¹³ A questão da responsabilidade ativa dos sujeitos e da figura do intelectual, como revela o estudo de Soethe,¹⁴ fazem-se presentes nos “contos alemães” de Rosa – “O mau humor de Wotan”, “Senhora dos segredos” e “A velha” –, que ecoam, de modo curioso, uma impotência dos narradores que o autor acabou, de certo modo, por vencer historicamente ao colaborar na fuga de judeus para o Brasil.¹⁵

Neste contexto, a afirmação de qualquer individualidade, em especial pelo uso da voz narrativa em primeira pessoa, assume potencial de dissidência e, portanto, não deixa de ser sintomático que a forjadura inicial do segundo momento de escritura rosiana tenha se dado em terra estrangeira e em condições tão adversas quanto as de

¹² MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*, cit., p. 96.

¹³ CARPEAUX, Otto Maria. Guerra e literatura. In: *Ensaio reunidos 1946-1971*. Vol.II. Dispersos (Parte I) e Prefácios e introduções (Parte I). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 400. Em outro trecho, diz o crítico: “Desta vez não há ‘pausa’ de esquecimento da guerra. Os moralistas que depois de 1918 se ocuparam do indivíduo ultrajado pela guerra, protestando em voz alta, examinam depois de 1945 o problema da responsabilidade individual pela preparação e continuação da guerra; problema que não existia, conscientemente, antes de 1914, mas que já existia antes de 1939 e continua a existir depois de 1945”.

¹⁴ “Guimarães Rosa, que mereceu diversas vezes elogio e consideração por seu engajamento em favor dos judeus, parece desvelar a ambivalência de suas atitudes com a máscara reveladora da ficção. A meu ver, pode-se entrever sob a dicção literária a confissão indireta das omissões cabíveis a um diplomata brasileiro na Alemanha. Amadurece assim a simpatia de Rosa pela cultura alemã, antes idealizada. Precisa abdicar da identificação ingênua com a terra de poetas e pensadores e, ao mesmo tempo, por via irônica, partilhar com ela a tarefa de luto e arrependimento diante dos crimes cometidos nos anos 30 e 40, não apenas sob o Estado nazista.” SOETHE, Paulo Astor. A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato autoirônico. *Scripta*, Belo Horizonte, v.9, n.17, 2005, p.287-301.

¹⁵ Os detalhes sobre a efetiva participação do escritor na emissão de vistos tornou-se campo de disputa. Na biografia de seu pai, Vilma Guimarães Rosa atribui unicamente a ele o protagonismo, dado que, somado a outras inverdades que o livro tenta veicular (como a de que o acervo do escritor presente no IEB-USP teria sido *doado* quando foi, de fato, *comprado*, como atestam os documentos do processo), não pode ser tomado objetivamente, mas sim como forma de apagamento da importância cívica da segunda esposa do escritor, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, única brasileira a possuir o título de “Justa entre as nações”, em reconhecimento por sua ajuda aos judeus alemães durante a Segunda Guerra quando trabalhava, ao lado de Rosa, no Consulado Brasileiro em Hamburgo. A biografia de Aracy feita por Mônica Schpun revela certa ambiguidade nas afirmações da biografada sobre a participação do marido na expedição de passaportes e vistos, ora destacando seu papel fundamental, ora indicando seus receios e possível isenção. SCHPUN, Mônica Raisa. *Justa*. Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Mesmo que Rosa tenha de fato tido um papel preponderante no caso, a sensação de impotência vivenciada por seus narradores não deixa de possuir um caráter dramático sobre a confluência complexa entre os anseios e deveres do escritor e do diplomata.

Hamburgo entre 1938 e 1942 por meio da escritura do *Diário de Guerra* (ou *Diário de Hamburgo*). Este, sua primeira manifestação mais assídua do uso da primeira pessoa, é composto por uma pletora de anotações diversas, desde experiências rotineiras como encontros e conversas, pequenas composições literárias, notas de leitura e registro de bombardeios, anotados quase obsessivamente. Como nos lembra Otte, referendando a importância do aspecto circunstancial da Guerra na experiência rosiana, “o confronto com a outra cultura favorece a iniciativa do sujeito de se expressar em forma de um discurso autobiográfico”, o que, neste caso específico, extravasa a simples noção de confronto entre culturas que suscita a reflexão do sujeito sobre seus “próprios padrões culturais”, adquirindo um caráter de resistência mais amplo.¹⁶ Premido por uma dupla violência – as manifestações do nazismo que começam a amargar a paixão que nutria pela cultura alemã e os bombardeios dos aliados, que atingiram um dos locais onde residia e o próprio consulado onde trabalhava –, o *Diário*, como propõe Ginzburg, não aponta indícios de um posicionamento inequívoco por parte do escritor que procura não idealizar qualquer um dos lados, ciente de que “não há forças históricas próximas destituídas de violência”.¹⁷

Perante a situação de guerra, que esfarelou as certezas e qualquer crença no progresso histórico, há uma atitude específica, na escrita do diário, que se sobressai:

Em meio a um campo de destruição intensa, há algo que precisa ser construído. O ‘Diário’, ele próprio. E com ele, o sujeito, a linguagem. O ‘Diário’ é evidência, por sua existência, de uma valorização, por parte de Rosa, do trabalho de enunciação, a insistência em não calar, em continuar escrevendo mesmo num ambiente extremamente hostil à comunicação.¹⁸

A escrita, portanto, assume uma dimensão ética de resistência ao esfacelamento não só das crenças, mas da própria possibilidade de figuração da experiência humana. Neste sentido, os contos alemães articulam, em uma forma mista entre conto e crônica que destaca a impossibilidade da síntese, a rememoração de episódios de teor traumático com um ponto de vista em primeira pessoa de valor testemunhal e que, ao dar voz a

¹⁶ OTTE, Georg. O “Diário Alemão” de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2003, p.287.

¹⁷ GINZBURG, Jaime. Notas sobre o “Diário de Guerra” de João Guimarães Rosa. *Aletria* (UFMG), Belo Horizonte, v. 20, n.2, 2010, p. 98.

¹⁸ *Ibidem*, p.104.

segmentos sociais que não são defendidos pelos discursos oficiais,¹⁹ revelam a precariedade constitutiva de personagens e voz narrativa. Como resume Ginzburg, os textos estão em dissonância com as ideologias autoritárias do seu período de produção e, sob um duplo viés, não esquecendo que Rosa atuava em missão diplomática na Alemanha como funcionário do Estado Novo, as imagens de violência e destruição, especialmente em “O mau humor de Wotan”, não deixam de indiciar problemas do outro lado do Atlântico:

Por um lado, o texto aponta para a experiência da guerra na Europa, falamos de terras distantes; por outro, nada mais próximo de nós do que a encarnação dessas imagens. Metonimicamente, elas guardam muito da formação social brasileira, em suas propriedades problemáticas e violentas.²⁰

“O mau humor de Wotan”²¹ nos interessa em especial não apenas por ser o mais antigo dos três textos ou o mais bem realizado deles; interessa-nos, sobretudo, por uma postura de adesão, em meio à precariedade dos fatos e meios em espaço inóspito e estrangeiro, do narrador à matéria narrada. O esforço de figuração presente no texto procura plasmar esteticamente não só o precário, mas aquilo que não entra na grande história. A trajetória de Hans-Helmut, amigo do narrador eliminado por um gesto arbitrário dos “donos do poder” e seus títeres ideológicos, corporificado já no título (“o mau humor”), é a trajetória de um homem avesso à violência, cuja experiência da guerra destoa da ideologia dominante.

Urdido em meio a uma complexa articulação entre mito e história, na qual os motivos da mitologia germânica, de teor acentuadamente belicoso, são incorporados ao discurso nazista, naturalizando a visão da guerra enquanto destino nacional, o retrato de Hans-Helmut feito por Rosa procura salvar do emaranhado de “ruínas e o caos da

¹⁹ GARCIA citado em GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In: *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2012, p.378.

²⁰ GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira após Auschwitz. In: *Crítica em tempos de violência*, cit., p.209. Não se trata de caso isolado. Como nota Moura, a entrada do Brasil na Guerra, ocorrida simbolicamente quase no mesmo dia em que a batalha de Stalingrado tem início, fez com que os problemas nacionais e internacionais se nivelassem, de modo que “falar da guerra era também falar de conflitos que se acham em casa”. Assim, se o posicionamento do artista nacional ganhava ressonância mundial, ele também implicava uma revisão da política doméstica, culminando na necessidade de uma dupla queda, das forças do Eixo e da ditadura estadonovista. MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado*, cit., p.141-142.

²¹ Publicado originalmente no periódico Correio da Manhã (RJ) em 29 de fevereiro de 1948. Quando não houver indicações em contrário, as citações foram retiradas de um exemplar que integra o Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), documento JGR-R02,240.

destruição” uma crença positiva na capacidade do homem de se autorrealizar, de ser sujeito da própria história.²²

2.1 Leitor de Emerson e Prentice Mulford

A narrativa principia pelo emolduramento do amigo, visto como leitor que, do que lia, dava fé: “Hans-Helmut Heubel lia Emerson e Prentice Mulford e acreditava num destino plástico e minucioso, produzido pelo homem”. Como estratégia aproximativa, o narrador procura descrever o pensamento do amigo com base em suas leituras. Dada a feição biográfica do relato,²³ em que o narrador é um diplomata em exercício na Alemanha durante a Guerra, é possível verificar que o próprio Guimarães Rosa percorreu obras de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Prentice Mulford (1834-1891), deixando marcas de leitura. Embora Mulford tenha escrito suas obras em inglês, Rosa possuía duas coletâneas de seus ensaios em alemão, adquiridas em sua estadia em solo germânico e por provável influência do amigo.²⁴ Desta leitura, podemos colher uma lição essencial, que também comparece no título de uma das obras de Mulford: *Thoughts are Things*. O pensamento, se treinado, impõe-se à realidade, dando autonomia a quem o conduz. No caso de Emerson,²⁵ um dos mestres de Mulford, o teor da leitura rosiana é vário, destacando-se as seguintes ideias: o poder da oração enquanto concretização de palavras ditas com empenho; a arte é realização da beleza; as palavras são signos dos fatos da natureza assim como finitos órgãos de uma mente infinita; e, por fim, é imanente ao homem o desejo de tudo apropriar.²⁶ Aproximando de modo

²² Como já vimos na análise da carta ao tio, a crença no artista enquanto *autarquia* constituída, realizador de sua arte, é uma preceptiva central na poética rosiana do período.

²³ O recente documentário *Outro sertão* (2012), de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela, cujo centro de interesse é o período alemão do escritor, trouxe a público a certeza de que a história desta narrativa tem inspiração verídica. As autoras puderam conhecer a esposa de Hans-Helmut, Márion, pouco antes de sua morte, e Déty, filho que passou a saber mais sobre o pai a partir de “O mau humor de Wotan”. Além disso, há referências ao casal Heubel no *Diário de Guerra* bem como três cartas de Hans-Helmut para Rosa (e uma réplica) no Fundo João Guimarães Rosa, documentos JGR-CP, 07,13-16. Agradeço a Magna Martins por me ceder a tradução das cartas, feita a seu pedido pelo Prof. Dr. Dieter Heidermann.

²⁴ Os livros são: MULFORD, Prentice. *Der Unfug des Sterbens*: Ausgewählte Essays. Munique: Albert Langen/ Georg Müller, s/d. e *Das Ende des Unfugs*: Ausgewählte Essays. Tradução de Sir Galahad. Munique: Albert Langen/ Georg Müller, s/d.

²⁵ EMERSON, Ralph Waldo *Les pages immortelles de Emerson choisies et expliquées par E. Lee Masters*. Paria: Edições Corrêa, 1947; *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*. Nova York: The Modern Library, 1950.

²⁶ *Ibidem*.

profundo os dois escritores, tem-se a consciência de o homem pode e deve ser senhor de seu destino. Na versão de *Ave, palavra*, a abertura foi alterada para “relia a Cabala ou a Bíblia”,²⁷ mudança que alarga o referencial de leitura e o direciona mais especificamente para uma ideia de ecumenismo religioso (sua alternância ‘ou’), reforçado pela assídua frequência nos textos (‘relia’). Mais do que isso, a referência à Cabala ganha relevância por sua vinculação ao pensamento judaico em contexto de antisemitismo constitutivo.

Indicando como razão do relato a saudade do amigo, o narrador põe-se a deslindar as causas que o conduziram a Hans-Helmut, principiando pela esposa deste, Márion Madsen, com quem travou contato a beira do Alster em 1938. Esta é descrita, em parágrafo de forte pendor pictórico, como de origem múltipla (“gentil mistura de origens – alemã, dinamarquesa e belga”) e motivadora do interesse amoroso do narrador, prontamente repelido pela moça, que desejava constituir família. A apresentação de Márion se irmana à descrição da natureza circundante em seu fluxo – “Amadureciam os morangos, floriam os castanheiros” – acoplada, aditivamente, ao desenrolar da guerra (“e já se falava com ira na Inglaterra, por causa da Tchecoslováquia”), descrição que infunde uma baliza temporal mais precisa, marcada pela estação primaveril e pelo evento político exterior. Introduzido adversativamente a este, tem-se o pano de fundo do almejado *rendez-vous* com Márion, marcado por casais em seus barquinhos, tomando sorvete e *apfelsaft* “enquanto a orquestra, ao ar livre, dissolvia Wagner e Strauss”. A descrição da aparência e das roupas de Márion – “era loira como uma giesta e vestia *tailleur* de um azul só visto em asas de borboletas” – aproxima-a do âmbito natural, dado reforçado por sua recusa em “ceder primaverilmente às facilidades do amor”.

Márion realiza seu intuito “mais de um ano depois, quinze dias, talvez, antes da invasão da Polônia”, o que permite precisar o casamento por volta de agosto de 1939, tendo a invasão alemã, evento que desencadeia formalmente a Segunda Guerra, ocorrido na madrugada do primeiro dia de setembro daquele ano. Assim, o encontro inicial com o amigo alemão, que “pode bem ser que o amigo melhor que a Europa me proporcionou”,²⁸ é visto pelo narrador enquanto motivado pelo “frusto namoro e pela

²⁷ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.23.

²⁸ Em *Ave, palavra* nota-se uma alteração curiosa: “Do modo, por falho namoro e pela forte camaradagem seguinte, vim a conhecer um meu amigo, que a Europa me descobriu”. Quando a versão do periódico foi

pura camaradagem de depois”. A lua de mel do casal se dá na Bélgica, enquanto a destruição da Polônia segue seu curso. O narrador vê nesse fato “qualquer lógica misteriosa,²⁹ porquanto Hans-Helmut seria o menos belicoso dos homens, nada marcial, bem pouco germânico, a não ser pelo amor à ordem e ao trabalho contínuo, pela profundidade nebulosa no encarar a vida, pelo pausado método de existir”. Contrapostas a essas características germânicas que, como veremos, não se harmonizam muito bem com as veiculadas pelo arquétipo Wotan sugerido por Jung, há o lado latino de Hans-Helmut, que se faz notar em sua preferência pelo “leve, o lépido, o bonito”, na sugestão de que a esposa se maquie e pelas idas constantes “à Itália amada de Goethe”

De volta à Alemanha, em período de possível *intermezzo* pacífico, Hans-Helmut se apresenta ao exército, mas não é recrutado, ao que o narrador associa um lance de sorte merecido, que lhe permitiria “cultivar a correção íntima e o otimismo independente e absoluto”, elementos possivelmente extraídos de suas leituras e capazes de pôr a seu favor o “límpido destino dirigido”.³⁰

A lembrança das conversas com o amigo é introduzida pela mudança de estação (“Por todo o outono, estávamos sempre juntos”) e o teor daquelas era variado, incluindo a sugestão de eventual imigração para o Brasil, país que interessava a Hans-Helmut. Sua namorada anterior era judia, dado que reforça sua ausência de identificação (sem, contudo, forjar-se em antipatia) com o “Partido”. Márion, “ariana, patriota e principalmente cheia de prudência”, procurava gradualmente trazê-lo “à linha do *heil Hitler* mais sonoro”, encontrando certa oposição em sua mãe, Frau Madsen, admiradora de Churchill, cujos discursos solicitava que o narrador repetisse. Formava-se, assim, um embate ideológico constante, descrito como luta de “anjos e demônios pela posse de

publicada, em 1948, Rosa ainda não havia tido sua experiência francesa nem conhecia seus tradutores para o italiano (Edoardo Bizzarri) e o alemão (Curt Meyer-Clason), o que talvez ajude a explicar a mudança.

²⁹ Em *Ave, palavra* tem-se a substituição de “misteriosa” por “recerta” (forma intensificada de ‘certo’), que inverte o sentido, tornando a lógica não explicável em algo por demais evidente. Pode-se pensar aqui no efeito da reescritura, que ilumina passagens e fatos que pareciam obscuros ao próprio autor. Seguindo essa mesma lógica, nota-se uma intensificação do caráter de Hans-Helmut pela substituição do futuro do pretérito em “seria o menos belicoso dos homens” pelo pretérito mais-que-perfeito em “formara-se o menos belicoso dos homens”, escolha que acaba por reforçar a importância, voluntária, das constantes leituras.

³⁰ Em *Ave, palavra* nota-se um leve aumento da agência do sujeito na reformulação deste trecho, em que a “certeza íntima e preconcebido otimismo” são vistos como “meios que põem em favor da gente o exato destino correto”.

uma alma”, o que já prefigura as ressonâncias trágicas da escolha de Hans-Helmut, comentada adiante.

A convocação de Hans-Helmut no final de dezembro é marcada pela rigidez do inverno e pela crença de que “Nada de mal lhe acontecerá”, carregando consigo apenas “uma sobra de saudade prévia”. Graças ao “poder único de sua boa estrela”, é designado para as funções de *chauffeur* e datilógrafo do Estado-Maior, aumentando assim as chances de se ver livre das “estrapaças” da guerra, o que alegra o narrador, consciente de que a “silhueta metafísico-mercantil” do amigo, somada à sua miopia, faziam-no mais apto ao escritório do que às lições. Em mais uma tentativa de interpretar o amigo, o narrador lhe atribui o adjetivo “burguês”, em sua manifestação “sublimada e prestigiada, no que seu sentido abrange de menos obtuso”, que nos parece remeter ao sentido primeiro de “natural ou habitante livre de um burgo” (Houaiss) ou ainda ao de ‘cidadão’, em sua acepção plena de membro do corpo social perante o qual desempenha os deveres que lhe são atribuídos em consonância com sua própria inclinação.³¹

Com a passagem do inverno, Hans-Helmut se encontra em Chantilly, de onde envia cartas “vagarosas e pacíficas, cheias, inclusive, de um crescente amor pela França”, alargando seu interesse pela cultura latina. Diante das cartas, o narrador acaba por formular uma hipótese: “Hans-Helmut não dava, em seu coração, o menor pouso à guerra, e por isso o destino o suspendia fora da guerra, mesmo estando assim no meio dela”: *Thoughts are Things*.

No entanto, após o fortalecimento da hipótese, o narrador parece marcar um interdito interpretativo, expondo toda sua fragilidade em deslindar os eixos causais da futura reversão de fortuna de Hans-Helmut: “Quem irá, porém, esmiuçar o grão de areia gerador, no seio de uma montanha, ou descobrir num esquema o nó causal, no cruzamento dos fios, dos milhões de fios que fiam as Nornas? Porque todo minuto poderia ser uma origem, cada instante uma encruzilhada.”³²

Naturalmente, o fato de lidar com experiências biográficas restringe o escopo de ação do narrador, premido pelo seu desenrolar para além da sua vontade. Há algo muito

³¹ Vale lembrar o interesse etimológico que Rosa tinha pelo nome de sua própria cidade, Cordisburgo.

³² Em *Ave, palavra* há poucas mudanças, que resultam em uma escrita mais concisa: “Quem irá, porém, esmiuçar o grão primigerador, no âmago de montanha, ou o nó causal num recruzar-se de fios, dos milhões desses que tecem as Nornas? / Porque todo minuto poderia ser uma origem.” ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, cit., p.26.

semelhante em “Com o vaqueiro Mariano”: após alguns parágrafos que procuram estabelecer a moldura do protagonista retratado, tem-se uma espécie de capitulação do narrador, assumindo seus limites interpretativos que, nesse caso, relacionam-se com a intransmissibilidade da experiência individual. Em “O mau humor de Wotan”, a incapacidade de determinar o nexo causal, a despeito de uma viável hipótese elaborada em seguida, cumpre uma função importante: a de não racionalizar a barbárie. Como nos lembra Eagleton,

É lugar-comum, por exemplo, dizer que uma guerra é “sem sentido”, como se ela fosse um *acte gratuit*, surreal, sem pé nem cabeça. Pelo contrário, uma guerra é racional demais, pelo menos em um sentido um tanto quanto esmaecido do termo. Em *O coração das trevas*, Joseph Conrad retrata, de uma maneira que se tornou famosa, um navio do qual parte um absurdo tiroteio na direção das margens de um rio africano, como se o imperialismo fosse simplesmente alguma aberração grotesca ou teatro do absurdo, mais do que o negócio obstinado, sistemático e sordidamente explicável que é.³³

Em outras palavras, o estarrecedor de uma guerra é justamente a sua dimensão racional, que permite justificações objetivas a despeito do prejuízo humano, algo que assume desmesuradas proporções com os campos de concentração e a ideia da “solução final”. Ao não racionalizar o fenômeno em busca da explicação certa, Rosa preserva seu halo de absurdidade gratuita, dado reforçado pelo título, e nega, inclusive, o fácil selo do trágico em seu sentido corrente de “sacrifício purificador”, como comentaremos adiante.

Com este parágrafo instala-se uma oposição central entre a crença profunda de Hans-Helmut no “límpido destino dirigido” e o inescrutável recruzamento dos “fios que fiam as Nornas”, entidades da mitologia nórdica que, à semelhança das moiras gregas, presidem o destino dos homens. É por meio dos “escondidos caminhos” que o narrador relata o encontro de Márion com Annelise,³⁴ cujo marido, o capitão K, também integrava a 117ª divisão do exército alemão, e a subsequente amizade entre maridos e esposas, marcada pelo lamento dos aliados diante tomada da França enquanto “a

³³ EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Traduzido por Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013, p. 59.

³⁴ Na versão do periódico, o texto explicita a semelhança física entre as mulheres – “Annelise era tão loira quanto Márion” –, o que também serve para reforçar sua visada ideológica, algo que foi omitido na reescritura (“Annelise, tão amena quanto Márion”). Ainda no mesmo parágrafo, a reescritura revela uma brincadeira por parte do autor, que sugere que a amizade surgida entre elas e seus maridos não era incomum “nos exércitos do II e ½ Reich”. *Ave, palavra*, cit., p.27.

Luftwaffe quebrava o seu martelo na bigorna inglesa”. De volta a Hamburgo, Hans-Helmut, embevecido, “Trazia também a França” e, quando perguntado sobre a guerra, mostrava-se sério:

– Gut... A nossa Divisão vinha na retaguarda... No caminho quase não tinha havido combates... So war's...

Por fim, sorriu, e pimpou um dedo na ponta do nariz, remexendo os lábios num trejeito engraçado. E terminou:

– Ora, eu, da guerra, vi apenas uns cavalos e cachorros mortos, felizmente...

A declaração sobre sua experiência no campo de batalha, condensada em uma frase simples, quase banal e reiterada – “Da guerra, mesmo, vi só uns cavalos mortos, e cachorros, felizmente...” –, merece instigantes comentários do narrador: “Nunca o notara tão desoprimido, tão confiado. Tinha podido resumir, numa expressão plena de humor, sua experiência guerreira, e com ela negava a realidade da guerra, fiel ao seu sentir mais íntimo e à sua habitual disciplina de pensamento.” Indelével em suas concepções, Hans-Helmut não produz uma frase de efeito, retórica, feita para alienar multidões: “Eram onze palavras, um trivial relato, dito de encurtar conversa. Não repercutiu, não encheu a sala, não movimentou os presentes.” No entanto, ao enunciá-la, a frase ganha “força e forma” e merece o registro da voz narrativa: “simples, concisa, fácil para repetição, para ser guardada, e ficara sendo assim um objeto, uma coisa: como uma moedinha de dez *pfennig*, como um palito, como uma corda de enforcar.”³⁵

Já renunciando o caráter fatídico, mas socialmente enraizado destas palavras – “Mas nenhum de nós pensava nisso”, diz o narrador –, tal frase propicia uma leitura dúplice. Por um lado, é indício forte do declínio das “ações da experiência” constatado por Benjamin, da dificuldade de fazer sentido a partir da atividade guerreira.³⁶ Tratando-se de um acontecimento assombroso que obliterou qualquer possibilidade de caracterização épica ou heroica dos fatos e participantes, a experiência da guerra atinge a própria faculdade épica de narrar, culminando na dificuldade ou impossibilidade de intercambiar experiências por meio de uma narrativa organizada e preche de sentido.³⁷

³⁵ Na versão presente em *Ave, Palavra*, o aspecto direto da imagem “corda de enforcar” é substituído por um sinônimo menos evidente, “baraço”, que, por sua vez, evoca o termo mais comum “embaraço”, sintomático da situação incontornável na qual Hans-Helmut inadvertidamente se mete.

³⁶ GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total, cit.

³⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I*, cit.

Por outro lado, com certo toque de humor, a frase promove a negação dos valores desumanizadores da guerra e acaba por desarticular o discurso eufórico nazista pelo rebaixamento estilístico das reminiscências de campanha, sugerindo uma outra “concepção de destino e vida”, perigosa para o discurso hegemônico.

Contraposto ao “grande fenômeno”, novamente, tem-se a acentuação sensorial presente no regozijo pessoal no vinho – “O Borgonha cheirava a cravo, tinha um gosto de avelãs, gosto de saliva de mulher amada” – e na canção tocada no rádio, cuja autoria é comumente atribuída ao compositor renascentista suíço Ludwig Senfl (1486-1543). Conhecida por seus versos iniciais – *“Ach Elslein, liebes Elselein, / wie gern wär ich bei dir !”*³⁸, algo como “Pequena Elsie, querida pequena Elsie / com você eu queria estar” –, este *volkslied* fala sobre a separação dos amantes e de sua esperança na sorte (*Glück*) como meio de reverter a situação, algo que parece se concretizar para o casal Heubel, naquele momento, graças à “boa estrela” de Hans-Helmut. No entanto, sua presença aqui não deixa de prefigurar outra separação, decisiva, sobre a qual a sorte não possui agência.

Hans-Helmut, que trabalhava com o pai em um viveiro de plantas em Halstembeck, conseguira, graças ao interesse alemão pelo reflorestamento, uma licença provisória de desmobilização, o que permitia encontros mais frequentes com o narrador. Em sua “lógica tranquila”, Helmut expressa o entrave íntimo que o premia em que, mesmo avesso ao nazismo, não poderia desejar a derrota de seu país: “Você, sul-americano, deve desejar a vitória para os países conservadores. Mas, nós, alemães, mesmo os que não aceitamos o nazismo, como poderíamos querer a derrota da Alemanha? Que iríamos fazer depois? Como iríamos viver?” Diante da imprecação do amigo, o narrador reage, brandindo “contra Hitler um mane-thece-l-fares”, acoplamento das palavras escritas pela mão de Deus na parede do palácio do rei babilônico Belsazar (Daniel 5: 25-28). Segundo a interpretação do profeta Daniel, tais palavras indicavam o fim do reinado do monarca, sua culpabilidade diante de Deus e a divisão do seu reino

³⁸ O texto completo da música é o seguinte: *“Ach Elslein, liebes Elselein mein, / Wie gern wär ich bei dir! / So sein zwei tiefe Wasser/ Wohl zwischen dir und mir,/ So sein zwei tiefe Wasser/ Wohl zwischen dir und mir // Das bringt mir grosse Schmerzen, / Herzallerliebster Gsell! / Und ich von ganzem Herzen / Halt's für gross Ungefall, / Und ich von ganzem Herzen / Halt's für groß Ungefall // Hoff, Zeit wird es wohl enden, / Hoff, Glück wird kommen drein, / Sich in all's Güts verwenden, / Herzliebstes Elselein, / Sich in all's Güts verwenden, / Herzliebstes Elselein.”*

entre medos e persas, algo que acaba por acontecer ao fim daquele mesmo dia.³⁹ No conto, a imprecação é autoexplicativa, “aludindo à catástrofe final dos truculentos conquistadores” e instilando certo grau profético no texto – escrito alguns anos após os eventos –, na medida em que sugere o fim do III Reich (Manê), o seu julgamento e culpabilidade exposto aos olhos do mundo, sobretudo a partir dos Julgamentos de Nuremberg em 1945-1946 (Tecer); e, em seu último termo (Parsin) antecipa a divisão política de Berlim. Neste parágrafo, entabula-se, em certo sentido, uma oposição de referenciais mitológicos: contra o mane-theceles-fares da tradição judaica, Helmut rebate com a astúcia de Goebbels, que é aproximado pelo narrador à figura de Logge, extraído da ópera wagneriana, cujos ecos comentaremos adiante. De certo modo, pode-se delinear a posição inequívoca do narrador diante dos acontecimentos a partir de seu próprio referencial imagético: termos de origem judaica são mobilizados para a interpretação dos fatos enquanto as imagens vinculadas à mitologia germânica encampada pelo nacional-socialismo são afastadas (Logge) ou ironizadas (as Nornas) em alguma medida.

O parágrafo seguinte recupera a oscilação entre a descrição delicada e a gravidade dos eventos, acopladas em uma mesma frase – “Os aviões da Raf enchiam as noites de colorido e estampidos”. O cair das folhas de tília e olmos, faz-se prenúncio de uma descida invernal, acompanhada pela “tristeza e o escuro”, rumo ao “subterrâneo”. Refletindo sobre como dias aparentemente normais, em releitura, mostram-se cheios de anúncios e portentos, o narrador fala do convite dirigido aos Heubels para jantar com “Annelise e o marido”, que moravam com o Dr. Sch., pai da moça. Longe dos ouvidos da Gestapo, clamava-se pelo fim da Guerra, mas esta já reconvocara Hans-Helmut, que mantinha suas funções anteriores. Com o inverno estirava-se a “rotina tristonha da guerra” e, em raros momentos, Hans-Helmut pudera visitar a família, que aumentara com o nascimento de Déty.

Encontrando-se no teatro com Márion e a mãe, o narrador descobre que a divisão do amigo fora encaminhada para outro lugar e, para se tranquilizar, lembra-se “como coisa assente e firme, da pretendida invulnerabilidade” de Heubel. No entanto, a

³⁹ “25 A inscrição, assim traçada, é a seguinte: Menê, Menê, Tequel, Parsin. 26 Esta é a interpretação da coisa: Mane – Deus mediu o teu reino e deu-lhe fim. 27 Tecel – tu foste pesado na balança e foste julgado deficiente. 28 Parsin – teu reino foi dividido e entregue aos medos e aos persas.” *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2016, p.1565.

precisão das informações sobre o paradeiro do amigo vão diminuindo e com ela a segurança de Márion sobre a sustentação psicológica do marido que, a seu ver, já se mostrara alterada no último encontro. As cartas rareiam, revelando um remetente cansado diante de uma planície interminável como a guerra. Por fim, as missivas enviadas por Márion retornam: “Destinatário inalcançável”. Intuindo o pior “neste mundo de altos monstros”, Márion amealha os fios, indicando ao narrador que o Doutor Schwarz,⁴⁰ pai de Annelise e que ouvira de Hans-Helmut sua súplica de campanha, desassistida do anseio de glória, acabara por, de modo velado, transferi-lo das funções de motorista e datilógrafo para a linha de frente do exército. Perante o ato de eliminação do amigo, percebido não como um traidor declarado, mas mero portador de tendências dissonantes,⁴¹ cabe ao narrador um último gesto: é preciso salvá-lo do esquecimento histórico. Movido pela memória afetiva – “Por saudade, com isso me ponho a remontar à causa ou série de causas que me trouxeram a conhecê-lo” – e incapaz de determinar com exatidão a causa efetiva de tal ato, gesto ativo que não nomeia o absurdo, resta ao narrador narrar o fato traumático em diálogo com o ponto de vista dos de baixo, dos oprimidos, e preservar, pela força da linguagem, uma crença positiva em uma concepção diferente de vida:

Hans-Helmut Heubel passou, durante um assalto, e deram-lhe ao corpo a cruz-de-ferro. Seus traços ficarão em chão, ali onde teve de caber no grande fenômeno, para lá do Dniéper, nas estepes de Nogai. Ninguém fale, porém, que ele mais não existe, nem que seja inútil hipótese sua concepção de destino e vida. Ou que um dia não venham a ser *“bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra”*.

Ainda que se coloque como eliminação necessária e racional, uma vez que o portador de tendências Hans-Helmut representa, por sua individuação, uma ameaça à ficção totalitária, o relato deixa evidente que sua morte programática e, por extensão, todo o programa ideológico totalitário, compõem-se não como uma manifestação clara das leis da história e da natureza, mas como veleidade constitutiva, um mau humor de um deus arquetípico, destrutivo e sedento. A incorporação de elementos da mitologia germânica à noção de destino enquanto ordem natural e histórica contra a qual nenhum

⁴⁰ Vale notar como o nome vai se impondo à medida que suas intenções vão sendo aclaradas, do quase impronunciável “Sch.” até o nome completo “Schwarz”.

⁴¹ SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. O narrável da guerra e o inimigo objetivo, sob o céu de Hamburgo, em “O mau humor de Wotan”, de João Guimarães Rosa. *Investigações*, v.22, n.1, Recife, jan. 2009

homem pode se levantar sob o risco de eliminação sumária aponta para os interesses que regem a lei do *fatum*: “O terror, portanto, como servo obediente do movimento natural ou histórico, tem de eliminar do processo não apenas a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte da liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo.”⁴²

Cada nascimento representa a possibilidade de individuação, marcada pela forjadura de convicções e a intenção de colocá-las em prática. A crença “pia” de Hans-Helmut em um “destino plástico e minucioso, produzido pelo homem” é algo que vai contra o objetivo supremo da doutrinação totalitária: “O objetivo da educação totalitária nunca foi insuflar convicções, mas destruir a capacidade de adquiri-las.”⁴³ O método utilizado para destruí-lo não é o da eliminação sumária, mas o da dissolução das convicções pela exposição imediata ao horror da guerra que instaura uma ficção autoritária: “O súdito ideal do governo totalitário não é o nazista convicto nem o comunista convicto, mas aquele para quem já não existe a diferença entre o fato e a ficção (isto é, a realidade da experiência) e a diferença entre o verdadeiro e o falso (isto é, os critérios do pensamento).”⁴⁴ Sua morte, tal como a percebe Márion, dá-se não por agressão física, mas pelo quebranto do espírito: “Ah, só assim puderam matá-lo, corroendo alguma coisa em seu íntimo.”

Em face do esvaziamento da experiência que atinge o narrador rosiano, outrora tão autônomo e imaginativo, a imensa força referencial dos acontecimentos requer não apenas transfiguração estética, mas posicionamento político. O ato narrativo, tornado cada vez menos possível pela dissolução da experiência frente ao terror da razão instrumental e pela impossibilidade do arredondamento da forma – que seria, em certo sentido, uma nova forma de barbárie⁴⁵ –, adquire um valor de resistência. Pensando com Bosi,

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextrincável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e,

⁴² ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*, cit., p.620.

⁴³ *Ibidem*, p.622.

⁴⁴ *Ibidem*, p.632.

⁴⁵ GINZBURG, Jaime. Guimaraes Rosa e o terror total, cit.

deste ângulo, vê-se a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições.⁴⁶

Mais do que uma posição declarada ou explícita, é o processo de dar forma ao material que se impõe de fora, filtrado pela sensibilidade artística, que articula tal posicionamento. Como lembra Eagleton, “O partidarismo é, em outras palavras, inerente à própria realidade; ele surge de um método de tratar a realidade social em vez de uma atitude subjetiva em relação a ela.”⁴⁷

Para nossos propósitos, a importância de “O mau humor de Wotan” é estratégica. Em certo sentido, o novo narrador rosiano não fala mais do alto ou de longe, mas se posta ao lado de seus personagens. Tal precarização, dos sujeitos e do narrador, impele o escritor a não se fiar exclusivamente na memória afetiva e na imaginação criadora, mas o obriga a conhecer por dentro seus objetos. Há um respeito pelos fatos, aliado às possibilidades transformadoras da língua e à atitude, em construção, do narrar enquanto modo de resistência, ideia que assume dimensões profundas em “Com o vaqueiro Mariano”.

2.2 *Intermezzo* Wagneriano

Com o desenrolar dos fios que tecem os crassos homens, que discursam “pisando em mão de criança”, Márion dá vazão à sua cólera diante da injustiça feita contra o esposo: “E posso ter ódio. Ah, um ódio selvagem, o ódio de Kriemhilde contra Hagen!”. Tal comparação não é fortuita, pois, como se conta na *Nibelungenlied*, é a partir de um deslize de Kriemhilde – que acaba por revelar verbalmente aos ouvidos de Hagen o ponto fraco de seu esposo – que Siegfried é morto covardemente com uma punhalada nas costas. No texto, o deslize se dá também pela fala, de Hans-Helmut, percebida por Márion como fatal.⁴⁸ Em sua prudência, Márion tentava trazer o marido, aos poucos, “à linha do heil Hitler mais sonoro” e não deixa de sentir culpada quando percebe que o perdeu: “Ah, e não lhe fiz sinal, não lhe tapei a boca!...”. Não deixa de ser curioso que mesmo expressando uma postura de ódio contra o sistema em vigor por sua

⁴⁶ BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.134.

⁴⁷ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*, cit., p.87.

⁴⁸ Em breve comentário do seu doutorado em elaboração, Frederico Camargo nos lembra de outros personagens rosianos que morrem (Bento Porfírio, em “Minha Gente”) ou matam (Maria Mutema em *Grande sertão: veredas*) pela boca. Pode-se acrescentar a esses, ainda que em uma chave diversa, a tensão violenta entre a arma e a palavra em “Famigerado”.

injustiça imanente, Márion acaba se valendo, como meio de expressão, de uma imagem pertencente a uma manifestação cultural já bastante ideologizada e cooptada pelo pensamento nazista, que a converteu no poema alemão por excelência. A opressão atinge, pela contaminação perniciosa, até as fontes populares do saber e faz com que um dos poemas fundadores da cultura germânica passe a cumprir desígnios escusos. Diferente de Kriemhilde, que acaba por vingar seu marido, Márion resta impotente, mas ainda com um filho e uma concepção alternativa de vida, salva dos escombros históricos pelo narrador.

A fala de Márion evoca uma imagem específica, a da *Dolchstoßlegende* (Lenda da punhalada nas costas) que, partindo do assassinato à traição de Siegfried por Hagen, culpabiliza o próprio povo alemão, em sua falta de patriotismo e apoio às tropas, pela derrota sofrida na Primeira Guerra e os desvantajosos arranjos decorrentes.⁴⁹ Como mostra Silva, a imagem foi sendo recursivamente incorporada ao discurso de extrema-direita em ascensão, figurando, inclusive, em certa passagem de *Mein Kampf*, de Adolf Hitler, e teria contribuído para o seu crescimento político entre o povo alemão.⁵⁰ A própria imagem de Hagen, num primeiro momento concebida como “traidor da pátria”, é submetida a alguns deslizamentos, em que sua audácia guerreira ganha primeiro plano, enquanto o assassinato resulta em mero dano colateral.⁵¹ Há ainda um outro giro simbólico, em que Hagen e Siegfried se unem como representantes do bravo povo nibelungo que, por sua vez, corporifica “todos os alemães que partiram para a guerra”.⁵² Por fim, cabe notar a fundação da “38ª Divisão de Infantaria Motorizada da Waffen-SS, batizada de *Nibelungen*” e que traz como emblema “o elmo nibelungo próprio das representações dos dramas musicais wagnerianos.”⁵³

⁴⁹ “[...] os alemães se deixaram apunhalar sem que percebessem em seu próprio campo pelo seu próprio povo”. SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves. Para uma (re)mitificação dos *Nibelungen* no período entre guerras mundiais. *Literatura e Autoritarismo*, v.1, n.23, jan-jun. 2014, p.66. Como lembra Carl Gustav Jung, “Quantos alemães acreditaram na lenda da punhalada em 1918? Quantas lendas de punhaladas possuímos hoje em dia? Acreditar em mentiras de modo a satisfazer um desejo constitui uma inferioridade pronunciada e um sintoma histérico bem conhecido.” Depois da catástrofe. In: *Aspectos do drama contemporâneo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000, p.41.

⁵⁰ Ibidem, p.69.

⁵¹ Ibidem, p.70.

⁵² Ibidem, p.75.

⁵³ Ibidem, p.77.

A leitura de “O mau humor de Wotan” pode facilmente incitar o leitor a compreender o destino de Hans-Helmut no âmbito do trágico, dado reforçado pelos eixos intertextuais com a tetralogia wagneriana. Marcada pela ambição de Wotan, pelo engano de Siegfried e pela traição de Hagen, o *epos* de Wagner implica deuses e homens em largo gesto de destruição que prenuncia a renovação do mundo. A obra wagneriana aparece diluída no texto rosiano desde o início por meio dos músicos que “dissolviam Wagner e Strauss” e o fato de tais peças musicais estarem sendo livremente executadas indica uma implícita aprovação das mesmas pelo regime político em vigor. De fato, boa parte da recepção à obra de Wagner no pós-guerra é marcada pelo estigma de sua utilização pelos nazistas, que, partindo de certas ideias antissemitas defendidas pelo compositor, acabaram por concebê-lo como uma espécie de precursor.⁵⁴

Em suas reflexões sobre o fazer artístico, Wagner manifesta uma crença profunda em sua realização como libertação da humanidade⁵⁵ bem como acerbo desprezo pelo dinheiro enquanto corruptor da arte, aversão corporificada no imporante motivo do ouro amaldiçoado na tetralogia. Nesta, o material de proveniência nórdica (a *Saga dos Volsungos* islandesa) é moldado a partir da forja da tragédia grega⁵⁶ que, para

⁵⁴ Em interessante conversa com Edward Said, com quem inclusive fundou a West-Eastern Divan Orchestra, que reúne músicos judeus e palestinos, o pianista e maestro argentino de família judaica Daniel Barenboim discorre sobre o antissemitismo de Wagner: “*The fact remains that he was a monstrous anti-Semite. How we would look at the monstrous anti-Semitism without the Nazis, I don’t know. One thing I do know is that they, the Nazis, used, misused, and abused Wagner’s ideas or thoughts – I think this has to be said – beyond what he might have had in mind. Anti-Semitism was not invented by Adolf Hitler and it was certainly not invented by Richard Wagner. It existed for generations and generations and centuries before. The difference between National Socialism and the earlier forms of anti-Semitism is that the Nazis were the first, to my knowledge, to evolve a systematic plan to exterminate the Jews, the whole people. And I don’t think, although Wagner’s anti-Semitism is monstrous, that he can be made responsible for that, even though a lot of the Nazi thinkers, if you want to call them that, often quoted Wagner as their precursor. It also needs to be said for clarity’s sake that, in the operas themselves, there is not one Jewish character. There is not one anti-Semitic remark. There is nothing in any one of the ten great operas of Wagner even remotely approaching a character like Shylock. That you can interpret Mime or Beckmesser in a certain anti-Semitic way (in the same way, you can also interpret The Flying Dutchman as the errant Jew), this is a question that speaks not about Wagner, but about our imagination and how our imagination is developed, coming into contact with those works.*” *Wagner & Ideology: Daniel Barenboim and Edward Said in Conversation*. Disponível em: <<http://www.west-eastern-divan.org/news/wagner-ideology-barenboim-said-in-conversation/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

⁵⁵ “The basis of his theory is again the belief that we shall not have a real art until we have a new and free humanity”. NEWMAN, Ernest. *Wagner as Man and Artist*. Nova York: Limelight Editions, 1989, p.186.

⁵⁶ Eagleton nos informa que “Richard Wagner viu no antigo teatro grego uma oportunidade para forjar a alma da nação alemã: o drama grego ‘era a própria nação [...] que comungava consigo mesma e, em poucas horas, banqueteara os olhos com sua própria e mais nobre essência’” *Doce violência*, cit., p.54. Já ao comentar a *Canção dos Nibelungos*, texto germânico, Carpeaux nos diz: “Convém, aliás, assinalar que Richard Wagner, ao escrever a tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, se inspirou exclusivamente na lenda nórdica, nada tendo a sua obra em comum com o poema medieval”. Em outra passagem, o crítico aproxima a epopeia germânica anônima da tragédia grega: “O enredo e seu tratamento com ferrenha

Wagner, representa não apenas um exemplo de perfeito acabamento artístico, mas, também, toda uma outra concepção de arte:

*Whereas the Greek artist found his reward in his own enjoyment of the work of art, in its success, and in the public approval, the modern artist is maintained – and paid. Thus we attain the clear definition of the essential distinction between the two: Greek public art was really Art; with us it is artistic handicraft.*⁵⁷

Para Wagner, a arte grega, integrada de modo direto ao corpo social e parte viva da consciência coletiva, opõe-se aos limites da arte monetarizada de sua época, em que a própria fruição artística foi relegada ao âmbito privado. Assim, para o compositor, a arte grega seria conservadora enquanto manifestação digna e adequada da consciência pública, ao passo que a arte de seu tempo precisa ser revolucionária, pois ela só tem existência enquanto oposição ao corpo social vigente, que apregoa um ideal artístico cuja essência é a indústria, a acumulação pecuniária e o entretenimento dos entediados.⁵⁸

O Wotan da narrativa rosiana parece ser um compósito entre o personagem wagneriano e a interpretação jungiana, que comentaremos adiante. A figura mitológica de Wotan/Odin é ricamente polissêmica e merece alguns comentários. Sua etimologia (Óðinn) estaria associada a “furor”, mas também a instâncias de “embriaguez e excitação, o gênio poético, o movimento terrível do mar, do fogo, da tempestade”, além de ser o mais versátil dos deuses do panteão escandinavo por incorporar características de outras deidades, resultando em um deus “infel, instável e muito caprichoso”.⁵⁹ Não é incomum, também, encontrar epítetos de Odin que o conectem à guerra, à lança e aos mortos em batalha: “*Spear-brandisher, and God of Hanged Men*”.⁶⁰ Ao mesmo tempo que remete à sabedoria e ao custo elevado de sua obtenção (Odin sacrificou um dos olhos para isso), o deus também é visto como o grande enganador e suas representações

lógica dramática lembram imediatamente a tragédia grega. Kriemhild é uma Medeia de formato sobre-humana. O fado é inexorável. [...] a Idade Média não produziu nenhum outro poema trágico assim”. CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013, p. 16.

⁵⁷ WAGNER, Richard, citado por NEWMAN, Ernest. *Wagner as Man and Artist*, cit., p.183

⁵⁸ Ibidem, p.184.

⁵⁹ LANGER, Johnni (Org.) *Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mito e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015, p. 345.

⁶⁰ DAVIDSON, Hilda R. Ellis. *Gods and Myths of Northern Europe*. Middlesex: Penguin Books, 1964, p.52.

não o relacionam com qualquer conceito de justiça entre os homens.⁶¹ Odin, portador da lança, é aquele que incita os guerreiros à batalha, instilando neles um furor próximo da intoxicação ou possessão, além de ser também o responsável pela definição dos vencedores,⁶² atitude sempre enviesada, de alto pendor subjetivo.

Em certo sentido, *Ouro do Reno*, o “prólogo dos *Nibelungen*” citado no texto rosiano, encena a busca de Wotan por obter e manter seus caprichos a partir da posse do anel forjado por Alberich, porém, a exigência para dominar o artefato e, assim, apossar-se de todo o tesouro nibelungo é a recusa ao amor, como informa Woglinde, uma das donzelas do Reno: “*He must pronounce / a curse on love, / he must renounce / all joys of love, / before he masters the magic, / a ring to forge from the gold*”.⁶³ Ainda no início de sua narrativa, Rosa coloca na boca de Márion a ideia de que “o Fuehrer não tem tempo para amar... O Fuehrer consagrou-se à política...”, o que retoma a condição imposta pelas donzelas do Reno, cumprida por Alberich. Assim, estabelece-se uma aproximação entre as figuras de Hitler e Alberich, mas o ditador alemão também é associado, de modo amplo, à imagem multiforme e caprichosa de Wotan que, no entanto, ganha os contornos de uma figura coletiva, próxima do “Um-Só-Homem de dimensões gigantescas” de que fala Hanna Arendt.⁶⁴ Há, ainda, outro aspecto interessante nessa formulação. Como observa Mazzari, comparando o *Doutor Fausto* (1947) de Thomas Mann com o romance rosiano, o abandono compulsório do amor, associado a uma sensação forte de frio, constitui uma das condições essenciais do pacto demoníaco, cuja transgressão implica, fatalmente, a perda da pessoa amada.⁶⁵ Nesse âmbito simbólico, torna-se possível ver a dedicação de Hitler à política como uma espécie de pacto demoníaco que traz em seu bojo a derrocada alemã, pois o objeto de

⁶¹ Ibidem, p.61 e 71.

⁶² “[...] *the Picture of the god as a fierce provoker of war and giver of victory persisted in the north*”. Ibidem, p.54.

⁶³ WAGNER, Richard. *The Ring of the Nibelung*. Tradução e introdução de Andrew Porter. Londres: Faber & Faber, 1977, p.15.

⁶⁴ ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*, cit., p.619.

⁶⁵ MAZZARI, Marcus Vinicius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. In: *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010, p.68. Após a cena do pacto, Riobaldo também sente um frio desconunal: “Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais.” ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.439.

seu apego, assim como para Alberich, é um tesouro amaldiçoado, no caso, por ele mesmo.⁶⁶

A biblioteca do escritor mineiro, salvaguardada pelo IEB-USP, contém dois exemplares distintos do libreto de *Das Rheingold*, sendo que um deles possui intervenções.⁶⁷ Nestas, Rosa marca, com lápis vermelho, algumas das falas de Logge que, em geral, destacam seu caráter persuasivo. Na série *Estudos para Obra*, também é possível encontrar algumas poucas anotações referentes a “O mau humor de Wotan”⁶⁸: a elaboração de um possível epíteto para o deus teutônico (“m% – Wotan, o deus das alucinadas tempestades”), alguns neologismos – “sonhadêlo”, “albatrocidade”, “hitlerocidades”, “omniarmadas”, “todarmadas” – e pequenos esboços tradutórios que já comportam a marca de autoria, indicada pelo símbolo m%.⁶⁹ Rosa toma nota dos nomes do cavalo de Brunhilde (Grane), da espada de Sigfried (Notung), dos corvos que acompanham Wotan (Huginn, “inteligência”, e Muninn, “memória”) e transcreve alguns versos d’*Os Lusíadas*.⁷⁰ Por fim, há uma nota bibliográfica sobre o livro *Wodan und Germanischer Schicksalsglaube*, de Martin Ninck, publicado originalmente em 1935,⁷¹ que foi provavelmente obtida a partir do ensaio de Carl Gustav Jung intitulado “Wotan”, do qual Rosa também transcreve uma passagem. Para o que nos interessa, as notas referentes a Nink e Jung, associadas a Wagner, acabam por reforçar a ligação entre Wotan e um destino fatalista, tema trabalhado no texto em dimensão contrária ao

⁶⁶ “A Alemanha sofreu as consequências inevitáveis do pacto com o demônio, experimentou a demência, encontra-se esquartejada como Zagreu, profanada pelos guerreiros furibundos de Wotan, enganada pelo ouro e pelo domínio do mundo, e marcada pelo esconjuro do abismo mais profundo.” JUNG, Carl Gustav. Depois da catástrofe, cit., p.48.

⁶⁷ WAGNER, Richard. *Das Rheingold*. Vorabend zu dem Bunenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*. Vollständiges Buch. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1937

⁶⁸ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-EO-01,01-095, p.126-128.

⁶⁹ “E tine e ferretine a forja, vermelha, fundo a fúria, ameaças e queixas – Hehe!”; “E o bradar das Walkírias – heiaha ! heiaha ! – brandindo lanças, nos altos rochedos à borda do abismo”

⁷⁰ Trata-se dos versos 85 a 88 do canto III do poema camoniano: “Sujeitos ao Império de Alemanha / São Saxones, Boémios e Panónios / E outras várias nações, que o Reno frio / Lava, e o Danúbio, Amásis e Álbis rio”.

⁷¹ Este livro parece não contar com tradução para o inglês ou outras línguas, além de ser bem difícil de encontrar. Seu título poderia ser traduzido, de modo aproximado, por “Wodan e o fatalismo alemão”. Carrie Dohe, em seu excelente estudo, traduz por *Wotan and the Germanic Belief in Destiny*. Além do ensaio, Jung também o menciona em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*.

pensamento de Hans-Helmut, alicerçado em Emerson e Mulford. Assim, a leitura de Jung pode ajudar a esclarecer um pouco essas relações. Vamos a ela.⁷²

2.3 Wotan

Embora dotados de abrangência universalista, os arquétipos, tal como pensados por Jung, “são símbolos que fazem sentido na cultura em que se inserem”⁷³, sendo uma espécie de conceito imaterial cujo conteúdo não pode ser determinado de antemão à sua concretização histórica.⁷⁴ Em seu ensaio de 1935, Jung concebe o arquétipo Wotan como a melhor hipótese explicativa sobre o fenômeno do nacional-socialismo, a ponto de sua compreensão estar restrita ao seu contexto específico,⁷⁵ o que não torna Wotan um arquétipo especificamente alemão, mas indica que o contexto alemão da época proveu condições propícias para que ele se manifestasse. O Wotan-arquétipo teria permanecido latente na psique germânica desde a cristianização e sua emergência irruptiva naquele momento preciso poderia significar não uma descida aos infernos da loucura coletiva (o que foi), mas possível cura espiritual e psicológica que levaria a um processo coletivo de individuação.⁷⁶ A introdução do cristianismo entre os povos germânicos, como indica Dohe, acabou por dividir sua psique em duas, civilizando uma parte e reprimindo o arcabouço pagão (e com ele “*the natural morality of the*

⁷² Rosa possuía em sua biblioteca o livro de Jung *Aspects du drame contemporain*. (Paris: Éditions de La Colonne Vendome, 1948), que possui o ensaio “Wotan”. O livro apresenta vários grifos, indicando leitura integral. É certo que Rosa comprou esse livro em seu período francês, portanto após a publicação de “O mau humor de Wotan”, mas sua leitura ajuda a iluminar algumas questões. Além disso, o trecho do ensaio transcrito junto às notas sobre Wagner – na tradução brasileira: “a Alemanha é um país de catástrofes espirituais em que certos fatos naturais convivem apenas na aparência de maneira pacífica com a senhora do mundo, a razão” – não se encontra assinalado no livro, o que pode indicar proveniência independente. JUNG, Carl Gustav. Wotan. In: *Aspectos do drama contemporâneo*, cit., p.21.

⁷³ CAVALCANTI, Tito R. de A. *Jung*. São Paulo: Publifolha, 2010, p.35.

⁷⁴ “Uma imagem primordial só tem um conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente.” JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Organização e edição de Aniela Jaffé. Tradução de Dora Ferreira da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p.485.

⁷⁵ “Wotan nos diz ainda mais, sobretudo, no que diz respeito ao fenômeno de ordem geral, diante do qual o não alemão, por mais profunda que seja a reflexão sobre os seus fundamentos, vê-se desconcertado e incapacitado para compreender.” ; “[...] o paralelo entre Wotan redivivo e a corrente social, política e psíquica que sacode a Alemanha atual pode valer, ao menos, como uma semelhança ou um ‘como se’”; ou ainda o trecho destacado por Rosa em sua edição: “Wotan, característica fundamental da alma alemã, ‘fato’ psíquico de natureza irracional, um ciclone que abate e derruba a forte pressão cultural.” JUNG, Carl Gustav. Wotan, cit., p.19 e 20.

⁷⁶ BOLTON, Kerry. *Wotan as Archetype*. In: SOUTHGATE, Troy (Ed.) *Woden: Thoughts & Perspectives* vol. 4. Londres: Black Front Press, 2011.

barbarian”) que, no presente momento, visto por Jung sob o auspício do *Kairos*, reemerge com força e demanda a reestruturação do equilíbrio entre os arcabouços ético-morais.⁷⁷

Este reequilíbrio seria promovido justamente pela complexa figura de Wotan, enquanto manifestação de uma totalidade reconciliadora:

*Wotan himself was a ‘totality’, wrote Jung, who contained the opposing characteristics of stormy and mantic within himself, and thus embodied both the conflict of oppositions and their reconciliation that Jung believed to be foundational to psychic self-regulation; Wotan, the Germanic archetype of the self that had manifested itself in projected form as the Wandering Jew, was the reconciling symbol that had sprung directly from the Germanic psyche.*⁷⁸

Muitos dos pontos levantados por Jung tem por base o livro de Martin Ninck, que discute a ideia de um destino/fatalismo especificamente germânico. Jung parece se interessar, em especial, pela caracterização do deus feita a partir de sua etimologia, revelando uma entidade associada não somente à ira e ao frenesi, mas também a uma dimensão intuitiva e inspiracional, dada a capacidade de Wotan de ler as runas e interpretar o futuro. Ninck recorre a extratos mitológicos germânico-escandinavos para enfatizar o caráter cíclico entre destruição e regeneração (queda e ressurreição seriam termos demasiado cristãos para aqui se aplicarem) característico da mitologia nórdica, que tem entre suas marcas distintivas a ideia de que os deuses não são imortais e que suas mortes acabam por desencadear profundos movimentos regenerativos.⁷⁹

⁷⁷ DOHE, Carrie B. *Jung’s Wandering Archetype: Race and religion in analytical psychology*. Londres: New York Routledge, 2016, p.162. Para Dohe, Jung aplica raciocínio análogo em sua leitura de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, propondo que a psique dos gregos antigos estaria cindida entre os princípios apolíneo e dionisíaco, cujo confronto teria dado origem ao drama trágico. A função deste, para Jung, não seria sobretudo estética (como em Nietzsche), mas sim religiosa e psicológica, promovendo “*a unification of oppositions on a unconscious level*”, produzindo assim um símbolo religioso derivado do inconsciente coletivo por meio do qual se obtém uma nova síntese proveniente de um grau mais elevado de consciência. Ibidem, p.166.

⁷⁸ Ibidem, p.80.

⁷⁹ Tal ideia comparece no título da última ópera da tetralogia wagneriana, *Götterdämmerung* (geralmente traduzido como *O Crepúsculo dos deuses*), e em seu final, com o grande incêndio que se abate sobre deuses e heróis congregados em Walhala. Subjacente ao título, jaz o conceito nórdico de *ragnarök*, termo cuja significação parece ser a de “consumação dos destinos dos poderes supremos”, processo desencadeado por “uma série de acontecimentos que culminariam com a morte dos deuses nórdicos mais importantes e a destruição de parte do universo, após o que algumas deidades e humanos sobreviveriam em uma nova e renovada ordem cósmica”. LANGER, Johnni (Org.) *Dicionário de mitologia nórdica*, cit., p.391. Aliás, essa espécie de jogo compensatório entre catástrofe e regeneração, sacrifício e renascimento, também comparece no âmbito específico de Wotan/Odin, deus que trocou um seus olhos pelo acesso profundo ao conhecimento e que se comprazia em participar de jogos gnômicos com os mortais, como se nota na terceira ópera da tetralogia wagneriana, *Sigfried* (Ato I, cena II).

Há dois conceitos centrais que parecem estruturar o caminho do ensaio: “errante”, enquanto ideia positiva do desassossego e da necessidade vital de vagar enquanto movimento expansivo do eu⁸⁰; e “*Ergriffenheit*”, termo de difícil tradução, associado à ideia de posseção ou de ser movido por determinada(s) força(s) nem sempre conhecida(s). No entanto, não se trata de posseção demoníaca, mas sim de uma experiência de encontro religioso com “O Sagrado” enquanto força coletiva e interior.⁸¹ Wotan, o *Ergreifer* [possuidor], promotor da *Ergreifenheit* [posseção], foi rapidamente associado à figura de Hitler enquanto homem capaz de operar uma fusão mística com o povo alemão e liderá-lo, incontestavelmente, em direção a seu destino.⁸²

Como formula Dohe, os arquétipos seriam a contraparte dos instintos biológicos, adquirindo, assim, um caráter natural e imanente, passível, portanto, de associação com a ideia de destino. Como mostra a estudiosa, após a derrota e humilhação sofridas pela Alemanha na Primeira Guerra, a visada progressista da história, dominante no século XIX, é substituída, aos olhos alemães, pela crença em ciclos contínuos de catástrofe e regeneração. Conhecida como *Flucht nach vorn*, a ideia apregoava que cada derrota traria em seu bojo um ressurgimento vital progressivo e, não raro, passou a ser associada à noção de destino nacional.⁸³

Em seu ensaio, Jung não deixa de sinalizar que o caráter complexo de Wotan, entre a destruição e o bálsamo, deve se manifestar em sua completude,⁸⁴ de modo que a emergência do nacional-socialismo não seria a última palavra, podendo ser vista, como sugere Dohe, enquanto “*a necessary regression of the libido to the collective unconscious before it could once again flow in a progressive direction and create a*

⁸⁰ “Hitler pôs literalmente de pé a Alemanha e produziu *in loco* o espetáculo de uma migração de povos. Wotan, o errante, voltava a despertar.” JUNG, Carl Gustav. Wotan, cit., p.14.

⁸¹ DOHE, Carrie B. *Jung's Wandering Archetype*, cit., p.168. Outra formulação para este termo poderia ser a de “*the mystical experience of merging with a divine source*”, p.171.

⁸² “Desde que não se queira deificar Hitler, o que alias já ocorreu, resta-nos apenas Wotan, o ‘possuidor’ dos homens.” JUNG, Carl Gustav. Wotan, cit., p.19. Em outra passagem, Jung reforça o caráter “posseço” do líder alemão e deixa entrever uma possível previsão do desastre: “Esse aspecto é o que torna mais impressionante o fenômeno alemão: o fato de alguém ser manifestamente possuído e possuir de tal maneira o povo a ponto de fazer tudo girar e resvalar fatalmente no perigo.” Ibidem, p.20.

⁸³ DOHE, Carrie B. *Jung's Wandering Archetype*, cit., p.184.

⁸⁴ “Se aplicarmos de maneira consequente nosso modo de observação, teremos de concluir que Wotan ainda haverá de mostrar, além de seu caráter inquieto, violento e tempestuoso, sua outra natureza, a do êxtase e do encantamento.” JUNG, Carl Gustav. Wotan, cit., p.26-27.

state of psychological wholeness".⁸⁵ Em uma de suas mais belas definições do conceito de arquétipo, Jung o compara ao leito de um rio intermitente, em que as águas tendem a retornar, cavando sulcos cada vez mais profundos. A vida de um homem em sociedade poderia ser regulada enquanto um canal, em sua dimensão artificiosa de controle do natural, mas a vida das nações se faz enquanto um rio impetuoso que extravasa as margens impostas.⁸⁶ Assim, o transbordamento de Wotan – incluindo aí sua corporificação perniciosa no nacional-socialismo – estaria para além do espectro da culpa individual, de modo que Jung parece não sopesar o custo humano, social e psicológico desse recuo, algo demasiado difícil de obter quando a escrita se gesta no calor dos acontecimentos.

Talvez o cerne dessa questão esteja justamente na compreensão, por Jung, do conceito de tragédia. O ensaio está eivado de motivos trágicos, algo característico do pensamento de Jung, mas também de toda uma tradição de estudiosos do passado religioso germânico, que descrevem seus heróis enquanto *"tragic figures stoically meeting their destiny"*.⁸⁷ Para o psicanalista suíço, a irrupção wotânica "não é uma vergonha, mas, sobretudo, uma experiência trágica"⁸⁸ e, para os espectadores externos desse drama (dentre os quais se inclui), não se deve julgar os alemães enquanto dotados de agência, mas antes, sim, como vítimas.⁸⁹ Diferentemente do modelo nietzscheano, que vê em Apolo uma contraparte racional para as manifestações desagregadoras de Dionísio, o pensamento de Jung concebe uma luta de contrários dentro de um mesmo deus e, assim, *"leaves no room for personal responsibility, rational reflection, or empathy for those who do not belong to Wotan's entourage of the 'blessed people'"*⁹⁰

Há uma flagrante contradição entre a esperança de Jung de que Wotan desencadearia um processo de individuação coletiva e a ideologia autoritária do

⁸⁵ DOHE, Carrie B. *Jung's Wandering Archetype*, cit., p.184.

⁸⁶ JUNG, Carl Gustav. Wotan, cit., p.23-24.

⁸⁷ DOHE, Carrie. *Jung's Wandering Archetype*, cit., p.160.

⁸⁸ JUNG, Carl Gustav. Wotan, cit., p.26.

⁸⁹ Jung parece retomar aqui, implicitamente, uma das complexidades centrais da tragédia ática em que o indivíduo que comete o erro trágico é, também, vítima deste: "O próprio indivíduo que o comete (ou melhor, que é sua vítima) é tomado pela força sinistra que ele desencadeou (ou que se exerce através dele). Em lugar de emanar do agente como sua fonte, a ação o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele tanto que se estende, no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa. O agente está preso na ação. Não é seu autor. Permanece incluso nela." VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.35-36.

⁹⁰ DOHE, Carrie. *Jung's Wandering Archetype*, cit., p.187-188.

nazismo, que se constitui, essencialmente, como negação, por meios violentos, deste mesmo processo enquanto produtor de diferença. Conceito central para o pensamento jungiano, a individuação implica a compensação da ausência social do indivíduo por meio da produção de novos valores (sob a pena da conformação social):

A individuação retira a pessoa da conformidade pessoal e, com isso, da coletividade. Essa é a culpa que o individualizado deixa para o mundo e que precisa tentar resgatar. Em lugar de si mesmo precisa pagar um resgate, isto é, precisa apresentar valores que sejam um equivalente de sua ausência na esfera coletiva e pessoal. Sem essa produção de valores a individuação definitiva é imoral e, mais do que isso, é suicida. Quem não souber produzir valores deve sacrificar-se conscientemente ao espírito da conformidade coletiva.⁹¹

Em “O mau humor de Wotan”, o processo de individuação de Hans-Helmut, marcado por uma crença oposta à noção fatalista de destino nacional (e formada, justamente, pela experiência multicultural), não oferece aos olhos e ouvidos dos “donos do poder” qualquer possível resgate que compense sua ausência ideológica enquanto membro do exército alemão.⁹² Pelo contrário, como visto nos excertos de Arendt, o totalitarismo procura neutralizar qualquer possibilidade de individuação, promovendo inclusive a destruição da esfera privada. No entanto, para o narrador, a individuação do amigo se completa justamente ao ofertar uma concepção alternativa de vida, recolhida em meio ao *tôhu-vabôhu* da Guerra.

Em uma via de mão dupla entre o individual e o coletivo, Jung conceitua que é a “consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais” que permite a realização do processo de individuação enquanto a “melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano”, “fator determinante de um melhor rendimento social”.⁹³ Partindo dessa leitura, Hans-Helmut foi uma das inúmeras vítimas do deus redivivo – “Foi sempre terrível cair nas mãos de um deus vivo”, diz Jung no final de seu ensaio⁹⁴ – e, no entanto, seu sacrifício não pode ser lido enquanto efeito colateral

⁹¹ JUNG, Carl Gustav. *Obras completas*, vol. XVIII/2. Petrópolis: Vozes, 2000, par. 1095.

⁹² Como lembra Jung, “Somente o indivíduo dispõe da possibilidade de modificação desde que consiga superar, em seu desenvolvimento psíquico, o caráter nacional.” O significado da linha suíça no espectro europeu. In: *Aspectos do drama contemporâneo*, cit., p.88.

⁹³ JUNG, Carl Gustav. *Obras completas*, vol. VII/2. Petrópolis: Vozes, 1979, par. 267. Alguns anos mais tarde, já com uma visão inequívoca sobre os descaminhos do nacional-socialismo, Jung retoma a ideia de que o “wotanismo foi o padrinho psicológico do nacional-socialismo” e que, na contramão da ideia de desenvolvimento espiritual presente tanto no cristianismo quanto na natureza, “o nacional-socialismo destruiu a autonomia moral do homem e erigiu o absurdo totalitarismo do Estado.” *Ibidem.*, par.245.

⁹⁴ JUNG, Carl Gustav. *Wotan*, cit., p.26.

justificável para o processo de individuação coletiva dos alemães. Até mesmo porque a causa de sua morte, antes de qualquer outra, foi justamente o seu assumir-se como sujeito, individuado. A ideia de tragédia, enquanto síntese de contrários capaz de produzir um novo veio cultural mais elevado, esfacela-se. E isso se deve, em parte, a uma razão fundamental do transporte direto das formas e pensamento grego para o âmbito germânico: o contexto genesíaco da tragédia ática é o de uma democracia e a tragédia, como conceitua Vernant, encena justamente o embate de ideias (agon) imanente a essa mentalidade.⁹⁵ O contexto alemão, de ditadura genocida, converte em trágico a própria impossibilidade de tragédia nos moldes áticos, daí ser relevante a discussão sobre o conceito de tragédia na modernidade.

2.4 O trágico

A leitura das concepções do trágico formuladas por Vernant e Vidal-Naquet permite pensar a tragédia como manifestação bifronte, com uma cabeça nos mitos do passado (ainda presentes na consciência coletiva) e outra na realidade política da cidade, com suas demandas que constantemente implicam um reajustamento da tradição. Gênero fronteiro, a tragédia captura um enlace esmaecido – mais ainda persistente – entre os atos dos homens e o insondável manifesto dos deuses, que desanuviam os sentidos obscuros daquelas ações, sentidos estes ignorados por seus próprios executores. Surge, daí, o “sentido trágico da responsabilidade” em que, como diz Vernant, “a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma”.⁹⁶ O próprio conceito de vontade não se encontra perfeitamente aclimatado em solo grego,⁹⁷ de modo que a solução do enlace dramático não compete ao eu isolado e autônomo, já que expressa “sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática”.⁹⁸

⁹⁵ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, cit., p.XXI.

⁹⁶ Ibidem, p.4.

⁹⁷ “A vontade não é um dado da natureza humana. É uma construção complexa que parece tão difícil, múltipla e inacabada como a do eu, com a qual é em grande parte solidária. É preciso, pois, que evitemos projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos comportamento voluntários, as estruturas de nossos processos de decisão, nossos modelos de comprometimento do eu com os atos.” Ibidem, p.26. Para Eagleton, “Os antigos gregos sabiam que eram agentes moralmente responsáveis, mas não exatamente no sentido moderno de agentes moralmente *autônomos*.” *Doce violência*, cit., p.157.

⁹⁸ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, cit., p.XXI.

Pela visada retrospectiva, perseguindo as pontas não de todo amarradas pelo narrador, a cena em que Hans-Helmut repete seu credo antibelicista, diante do Dr. Sch., emerge como seu momento de reversão de fortuna, em que a “boa estrela” começa a abandoná-lo. Ocasionado por seu próprio agir, o destino do amigo alemão parece adquirir conotações trágicas. Como aponta Pinheiro, na *Poética* aristotélica a ação tem precedência sobre quem a executa, de modo que é “a ação que evoca e equivoca o agente”,⁹⁹ o que nos faz pensar na palavra que desliza e se revolta contra quem a enuncia.¹⁰⁰ No entanto, é necessário precisar melhor os contornos de sua possível *hamartía*. Como propõe Hirata a partir da leitura da *Ética a Nicômaco*, apenas ações livres podem ser julgadas e/ou condenadas, o que exclui ações realizadas por coação.¹⁰¹ Além disso, ações deliberadamente feitas com intuito perverso também são descartadas, bem como aquelas ocasionadas pela ignorância derivada de “bebida, cólera, desejo ou paixão desenfreada”. Assim, resta uma situação ideal para a preceptiva trágica aristotélica, na qual um “ato perigoso pode ser cometido *di’ áгноian*, por ignorância das circunstâncias (objeto, lugar, instrumento etc.). Tal ato pode ser chamado involuntário e não pode ser punido”.¹⁰² Os atos ocorridos por ignorância, por sua vez, podem ser divididos em *atýkhema*, em que o dano não é originado pelo agente, e *hamártema*, no qual, embora aja involuntariamente, a origem do efeito danoso se encontra no agente.¹⁰³ Após esse esmiuçamento, Hirata propõe uma síntese da *hamartía* aristotélica:

um ato perigoso, cometido porque o agente não é conhecedor de alguma circunstância vital. A essência da *hamartía* é a ignorância combinada com a ausência de intenção criminoso. Segundo [D.W.] Lucas, simples falta de conhecimento é *áгноia*; *hamartía* é falta do conhecimento necessário se decisões corretas devem ser tomadas.¹⁰⁴

⁹⁹ Trata-se da nota 80 em ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p.85.

¹⁰⁰ Algo próximo do conceito de ironia trágica: “A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer.” VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, cit., p.20.

¹⁰¹ HIRATA, Filomena Yoshie. A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, v.2, n. 3, 2008. Embora Hans-Helmut se encontre em uma situação embaraçosa, em que uma resposta é exigida, o protagonista, diferentemente de sua esposa, não parece se dar conta disso e expõe, sem receios, sua opinião sincera.

¹⁰² Ibidem, p.88

¹⁰³ Ibidem, p.89.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 89.

No caso em discussão, Hans-Helmut não teria tido o bom senso de evitar a exposição de uma verdade íntima, que flui de modo “desoprimido”, em contexto tão adverso. Assumir o seu gesto como *hamartía*, nesse âmbito, seria compactuar com o discurso que sempre culpabiliza a vítima, desviando os olhos do real problema. A ideia positiva de Jung sobre a individuação coletiva derivada da pujante manifestação de Wotan, a despeito de seu dano humano, parece se aproximar da noção de tragédia dos “antropólogos literários” de Eagleton, que a pensam enquanto submissão do indivíduo ao todo social que acaba por fortalecer a coesão da vida coletiva.¹⁰⁵ Se for possível conceber a história de Hans-Helmut como trágica, ela estaria próxima do sentido proposto por Walter Kaufmann, referido por Eagleton, no qual a importância do trágico reside na “recusa em permitir que qualquer consolo, fê ou alegria ensurdeçam nossos ouvidos aos gritos de tortura de nossos irmãos”.¹⁰⁶

No caso específico do Holocausto e dos horrores dos campos de concentração, nota-se uma amplificação perniciosa dos efeitos notados por Benjamin e Eksteins sobre a pobreza da experiência e de sua submissão a círculos exíguos de comunicação, respectivamente, resultando, como propõe Lyotard, citado por Eagleton, no “rompimento da comunicação” ou, mais propriamente, no conceito de *amnestos*, que se refere àquele que tem sua fala interrompida (ou, em seu revés, alguém acometido por um “excesso de falta de linguagem”).¹⁰⁷ A impossibilidade de descrever/representar o Holocausto remonta não apenas ao seu horror constitutivo, mas também à sua “conversão deliberada de significado em absurdo”, residindo no aspecto da sua irrepresentabilidade a tragédia de nosso tempo.¹⁰⁸ Assim, uma aproximação possível entre o Holocausto e o conceito do trágico resultaria, segundo Eagleton, na constatação de que o primeiro foi, de fato, a “morte da tragédia”, já que esta demanda algo mais que um bode expiatório, requerendo uma atitude eivada de uma “corajosa resistência ao destino”.¹⁰⁹ Por outro lado, o fato de ainda podermos falar sobre os homens e mulheres que dele foram vítimas assegura – não se sabe até quando – a sua compreensão

¹⁰⁵ EAGLETON, Terry. *Doce violência*, cit., p.98-99.

¹⁰⁶ Ibidem, p.60.

¹⁰⁷ Ibidem, p.110.

¹⁰⁸ Ibidem, p.110.

¹⁰⁹ Ibidem, p.42.

enquanto tragédia, já que suas mortes e efeitos nos tocam e significam.¹¹⁰ O gesto afirmativo do narrador rosiano, de recolher o fio da vida do amigo e dar-lhe forma transmissível, vai ao encontro da tensão “entre avaliar a fundo o desespero e recusar-se a reconhecê-lo como a última palavra” que ainda é capaz de produzir, sem anseios totalizantes, “a arte trágica mais fecunda.”¹¹¹

Quando a falta de informações sobre o paradeiro do amigo começa a se tornar ominosa, o narrador rosiano, que acompanhava à distância o avanço nazista sobre as plagas gregas, procura, em grito comedido, salvar seus grandes escritores convocando-os ao presente: “Tratemos de Heráclito, de Sófocles – arre ondeia a suástica sobre Himeto, Olimpo e Parnasso – detém ninguém o correr dos carros couraçados.” A impossibilidade de refrear o ímpeto destrutivo que assola um dos berços culturais do Ocidente – e, por extensão, uma suas manifestações culturais mais específicas, a tragédia – é exposta numa frase que, ao apontar para o presente imediato, projeta a história como infindável sucessão de conflitos: “Já se combatia em Creta”. A mescla característica do texto entre a apreensão do detalhe sensível contraposto ao fundo violento reaparece no cruzamento entre soldados e pássaros e, num recuo aos sentidos mais profundos da linguagem, o narrador almeja recuperar uma imagem não apostasiada, que resiste mesmo sob “canhões e aviões”, o “incerto velho oceano, roxo mar dos deuses”, em cuja ação natural e repetida ecoa sua essência etimológica, grega: “talassava, talassava...”

Num momento em que a literatura rosiana se confronta com os gêneros tradicionais em sua ânsia de recompor um eixo de totalidade (que sabe ser impossível), a orientação trágica do relato, inviável uma vez cooptada pelo discurso ideológico vigente, demanda uma síntese alternativa que se oponha à concepção hierarquizante do trágico como detentor do “momento de verdade” de que fala Eagleton, em viés auerbachiano:

Se existe um sentido no qual o mundo moderno está perpetuamente em crise, então o drama trágico não tem nenhum monopólio do momento da verdade. De fato, é essa convicção que nos comunica o mais imperecível de todos os estudos literários, *Mimesis*, de Erich Auerbach, para o qual o triunfo de um realismo que evolui

¹¹⁰ Ibidem, p.111.

¹¹¹ Ibidem, p.344.

gradativamente, desde o Velho Testamento até a ficção de Émile Zola, é aceitar a vida comum e aquelas personagens dos extratos inferiores da sociedade que a incorporam com uma seriedade sem precedentes. ‘Seriedade’ é uma palavra chave tanto para Auerbach quanto para a teoria do trágico; e, para *Mimesis*, um teste supremo para verificar se a vida diária está tendo sua posição devidamente reconhecida é se ela é considerada um meio apropriado para a tragédia.¹¹²

É justamente em outro fulcro cultural, também composto em língua grega, que Rosa encontrará uma fecundidade de sentido que acopla, em fluidez circunscrita, o detalhe precioso do cotidiano com o movimento profundo do presente. Segundo Auerbach, são os autores do *Novo Testamento* que elevam os acontecimentos da vida diária à “importância de acontecimentos revolucionários universais” num contexto em que sua própria escrita se gesta de permeio ao “desfraldar das forças históricas”.¹¹³ Vejamos como Rosa opera tal passagem.

2.5 Parábola

Em um de seus textos sobre o impacto de Primeira Guerra nas concepções do homem sobre a morte, Freud nos lembra de que a arte e a ficção se colocam como um inescapável substituto das perdas reais, pois nos oferecem, ainda, “pessoas que sabem morrer, e que conseguem até mesmo matar uma outra.”¹¹⁴ Como leitores e mesmo como ficcionistas, a condição para nos reconciliarmos com a morte, por meio da ficção, é simples: “de que por trás de todas as vicissitudes da vida nos restasse ainda uma vida intacta”.¹¹⁵ A nossa, naturalmente. Mas, também – acrescentemos – a do outro.

A atitude final do narrador rosiano, espécie de demissão do real fraturado em prol da recompensa simbólica, prometida pelos evangelhos, procura salvaguardar a memória e o estilo de vida alternativo do amigo, confiante, em sua impotência de cronista, no gesto redentor da ficção: “Ninguém fale, porém, que ele mais não existe,

¹¹² Ibidem, p.263.

¹¹³ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.37.

¹¹⁴ FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915); A transitoriedade (1916). In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.232-233.

¹¹⁵ Ibidem, p.233.

nem que seja inútil hipótese sua concepção do destino e da vida. Ou que um dia não venham a ser ‘*bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra.*’”

Como veremos, os três fechos dos textos em análise são marcados por uma aposta afirmativa numa espécie de salvação pela ficção que apregoa a necessidade de ressonâncias no mundo empírico. Em “Wotan”, a morte de Hans-Helmut é redimida não como recuperação do âmbito trágico original, mas pela inserção da escatologia cristã, que recompensa os mansos, os últimos, os de baixo. O trecho selecionado por Rosa para o fecho de sua narrativa foi tirado do *Evangelho de Mateus*,¹¹⁶ texto que vem primeiro no cânone bíblico do *Novo Testamento*, mas que não é o mais antigo, tendo sempre o *Evangelho de Marcos* em seu horizonte reinterpretativo e partilhando com o de *Lucas* uma fonte comum (Q). Para Martin, *Mateus* acaba por ser o evangelho mais judaico ao mesmo tempo que o mais universalista, pela abertura final, em que Jesus proclama que sua mensagem dever ser pregada a toda criatura, o que inclui os gentios.¹¹⁷ No entanto, esse gesto abrangente não implica a demissão da lei judaica; pelo contrário, Jesus parece intensificá-la até o limite – o mandamento contra o adultério, por exemplo, amplia-se para a dimensão do desejo, em que olhar com desejo para a mulher do próximo já configura adultério (Mt 5:27-8) –, de modo a se poder sugerir, como faz Martin, que o cristianismo representa, para Mateus, o modo correto de ser judeu.¹¹⁸

O versículo em questão (Mt 5:5) faz parte das chamadas “bem-aventuranças” ou “beatitudes” pregadas por Jesus no Sermão da Montanha. Há cena semelhante no *Evangelho de Lucas*, porém em tamanho reduzido e sem menção aos “mansos” (Lc 6:20-6). No texto rosiano, Hans-Helmut é manso pois não dá “pouso à guerra” em seu íntimo, negando sua realidade pela agência do pensamento. As bem-aventuranças podem parecer, numa primeira leitura, prêmios ou graças concedidas por Deus como um *a priori* daqueles que assim se qualificam: os pobres em espírito, os mansos, os que choram, os que têm fome e sede de justiça, os misericordiosos, os limpos de coração, os pacificadores e os perseguidos. No entanto, como propõe Chouraqui, embora escrito em grego, o *Evangelho de Mateus* conserva um importante senso etimológico do hebraico,

¹¹⁶ Dentre as várias bíblias presentes em sua biblioteca, Rosa possuía uma tradução espanhola desse evangelho, repleta de grifos: *El Santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo según San Mateo*. Madrid: Sociedade Bíblica Britânica y Extranjera, 1939.

¹¹⁷ MARTIN, Dale B. *New Testament History and Literature*. New Haven: Yale University Press, 2012, p.98-102 e 107.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.100.

de modo que ao utilizar a palavra *makarioi*, o autor do evangelho estaria traduzindo, com base no exemplo da *Septuaginta*, a palavra hebraica *ashréi*¹¹⁹, que teria sido, possivelmente, a palavra dita por Jesus. Usada como exclamação no plural, a palavra comporta o radical *ashar*, que remonta a ideia do “homem marchando na estrada sem obstáculos” que conduz a Deus.¹²⁰ Seu sentido fundamental, portanto, não é o de um estado de felicidade, mas o de uma ação humana fundamental: marchar, andar ou, ainda, “conduzir por uma via reta” (Pr 23,19).¹²¹

Em sua tradução – aqui retraduzida para o português – Chouraqui oferece uma versão bastante diferente deste mesmo versículo: “*Em marcha, os humildes! Sim, eles herdarão a terra!*”¹²² Se na versão tradicional havia uma mansidão do próprio estilo, com a enunciação de uma verdade calma e definitiva, aqui se nota um Jesus mais eufórico, enunciando a certeza de uma verdade que se constrói no presente (“Em marcha, os humildes!”). A opção por ‘humildes’ se refere à pequena minoria sob a proteção ostensiva de Deus, enquanto a expressão “herdarão a terra” remonta ao tema apocalíptico da vitória final de Deus e seu ungido, ecoando a profecia de Isaías.¹²³

O *Evangelho de Mateus* traz ainda outro aspecto interessante para a leitura do conto rosiano: o recorrente motivo dos recuos de Jesus diante de situações de perigo ou conflito.¹²⁴ Como observa Martin, nessas situações, Cristo não é caracterizado como herói que confronta seus perseguidores, mas como alguém que os evita para melhor realizar sua missão: “[...] *retreat in the face of danger, but retreat in order to carry out the ministry elsewhere*”.¹²⁵ Mais do que isso, tal comportamento é aconselhado como possível *modus operandi* para uma ainda incipiente igreja que, em face da violência e do ódio ao diferente promovido pelos poderosos, deve retroceder, ofertando uma

¹¹⁹ *Bíblia*: Matyah (O evangelho segundo Mateus). Tradução para o francês e comentários de André Chouraqui. Tradução para o português de Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.83.

¹²⁰ *Ibidem*, p.84.

¹²¹ *Ibidem*, p.84.

¹²² *Ibidem*, p.86. Grifo nosso.

¹²³ *Ibidem*, p.87. Ver Isaías 61,1: “O espírito do Senhor Iahweh está sobre mim, porque Iahweh me ungiu; enviou-me a anunciar a boa nova aos pobres; a curar os quebrantados de coração e proclamar a liberdade aos cativos, a libertação aos que estão presos.” *Bíblia de Jerusalém*, cit., p.1352. Outras traduções optam por “mansos” no lugar de “pobres”, o que reforça a ilação entre o *Evangelho* e o livro profético.

¹²⁴ MARTIN, Dale B. *New Testament History and Literature*, cit., p.104.

¹²⁵ *Ibidem*, p.105.

maneira alternativa de construção de laços sociais, baseada na humildade, no respeito ao próximo e no amor filial.

A mansidão de Hans-Helmut, parte integrante do seu caráter e parece selar-lhe o destino, é aspecto formativo, derivado de suas leituras e que recusa o fatalismo do arquétipo, incapaz de nele se encarnar. No entanto, entender a morte de Helmut como trágica, i.e., como uma potencial recompensa coletiva pelo sacrifício individual, seria uma outra forma de racionalização da barbárie. A entrada do *Evangelho*, suplantando, em certa medida, o embate de referenciais mitológicos anteriores (Bíblia hebraica e mitologia nórdica) pela contiguidade – e diferença – com o referencial judaico, insere no texto o âmbito da salvação individual pela fé e testemunho dessa fé. Se os nazistas consideravam-se uma espécie de povo eleito geneticamente, dotado de uma missão específica que consistia na eliminação de outro povo eleito, seu duplo,¹²⁶ o elemento cristão oferece uma releitura do conceito de eleição pela incorporação particular da herança hebraica, entendida como *Antigo Testamento*.

Como mostra o didático estudo de Fingerman, que nos auxilia no que segue,¹²⁷ a cultura judaica convive com um dualismo complexo entre a noção particularista e universalista do conceito de eleição de Israel. A aliança estabelecida entre Deus e Abraão no *Gênesis* tinha por base a fé e boa conduta dos homens e a gratuidade do serviço divino, instaurando-se a noção de povo escolhido (a descendência do patriarca). No *Êxodo*, por outro lado, há um novo pacto estabelecido por meio de Moisés na entrega das tábuas da Lei no Monte Sinai. Nessa segunda aliança, firma-se um contrato com exigências mais sérias para o povo de Israel, cujo não cumprimento implica o abandono dos favores de Deus. Com Davi firma-se uma terceira aliança, que atualiza a versão abramica, ou seja, benefícios independentes do cumprimento das exigências, ainda que a questão da retidão do patriarca se torne explícita assim como se introduz a ideia de Jerusalém como morada de Deus na Terra. Embora reforce, de modo geral, a aliança davídica, o aparecimento dos profetas contribui para uma crítica acerba da

¹²⁶ “Pensem no que significa para os alemães o antissemitismo: a pretensão de exterminar no outro as suas próprias falhas. Já neste sintoma os alemães poderiam ter reconhecido seu erro irreparável”. JUNG, Carl Gustav. Depois da catástrofe, cit., p.46.

¹²⁷ FINGUERMAN, Ariel. *A eleição de Israel: a polêmica ente judeus e cristãos sobre a doutrina do “povo eleito”*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2005.

ilusão de segurança desse pacto e para o alargamento das fronteiras nacionais do mesmo, procurando “incorporar toda a humanidade no projeto monoteísta”.¹²⁸

Um elemento essencial para a sobrevivência do arcabouço religioso de Israel, como mostra Fingerman, é sua adaptabilidade diante de eventos catastróficos. Por duas vezes o Templo de Jerusalém, centro da vida espiritual israelense, foi destruído. No livro de *Isaías*, o profeta associa o pacto abrahâmico com o mosaico, de modo que o avanço do conquistador assírio representava a punição de Deus pela desobediência de seu povo, o que não anulava o pacto original, bastando que Israel se redimisse de suas culpas para voltar a gozar das benesses: “Assim, Isaías acabou por moldar uma interpretação da Aliança com Israel que possibilitou à teologia nacional explicar a calamidade a partir de suas próprias premissas.”¹²⁹ A mesma lógica foi aplicada durante o exílio babilônico que, a despeito da violência da conquista, contribuiu para fortalecer a crença na aliança davídica em sua incondicionalidade.¹³⁰

A emergência do cristianismo, sobretudo na figura de Paulo e suas epístolas, remodela a discussão. Reinterpretando a história de Abraão, Paulo afirma a soberania da fé para a salvação, já que Abraão foi recompensado apenas por crer na promessa divina.¹³¹ Parte do desenvolvimento posterior do pensamento cristão consistiu em desqualificar o exclusivismo da eleição judaica, ampliando seu espectro para todos os fiéis em Cristo, incluindo judeus conversos. Nesse sentido, o problema central para o cristianismo era o que fazer com a herança judaica do *Antigo Testamento* que, vale lembrar, é uma designação cristã, já que a Bíblia Hebraica permanece como o único testamento dos judeus (‘Testamento’ traduz a palavra hebraica ‘*brit*’, aliança).¹³² Uma das soluções encontradas foi o de ver no *Antigo Testamento* uma pré-figuração do *Novo* em que as promessas de redenção dos profetas teriam se cumprido com a vinda de Jesus, algo que comparece no próprio *Evangelho de Mateus*.¹³³ Com a incorporação do

¹²⁸ Ibidem, p.69.

¹²⁹ Ibidem, p.40.

¹³⁰ Ibidem, p.42.

¹³¹ Ibidem, p.103.

¹³² Ibidem, p.125-127.

¹³³ Ibidem, p. 123. “O Velho Testamento foi desvalorizado como história do povo judeu e como lei judaica, e converteu-se numa série de ‘figuras’, isto é, prenunciações e alusões prévias do aparecimento de Jesus e dos acontecimentos concomitantes. [...] Todo o conteúdo das Sagradas Escrituras foi colocado num contexto exegético, que frequentemente afastava muito o acontecimento relatado de sua base

Antigo Testamento ao cânone cristão, a questão da eleição de Israel tornou-se proeminente e os teólogos do cristianismo procuraram limpar o livro sagrado de seus resquícios, incluindo a sugestão de que os judeus perderam suas prerrogativas ao não aderir ao cristianismo, dado reforçado pela destruição de Jerusalém no ano 70, entendida como prova do abandono por parte de Deus de seu povo.¹³⁴ Outra opção, entre várias, é a sugestão de que a falta de adesão dos judeus a Cristo é temporária, lembrando inclusive que o próprio *Novo Testamento* se dirige aos judeus, de modo que a eleição judaica acaba sendo substituída pela cristã.¹³⁵ Com o fim da Segunda Guerra, observa Fingerman, o diálogo entre judeus e cristãos se intensifica, surgindo inclusive propostas teológicas de resolução da disputa, com recepção mista.¹³⁶

Em “O mau humor de Wotan”, o recurso ao *Novo Testamento* comporta um alargamento da experiência do indivíduo, abrindo-se para o universal; mais do que isso, Rosa se vale do texto bíblico como uma espécie de intermediário entre Hans-Helmut e si mesmo. Vale mencionar que a abertura e fechamento do texto enquadram o personagem em uma dimensão livresca; inspiracional no primeiro caso, derivada das leituras efetivas, escatológica no segundo, derivada da moldura composta pelo narrador. Na batalha de narrativas que o texto articula, o *Evangelho* surge como síntese autárquica, em que a escolha individual enforma o plástico e retocável destino.

Em sua recente tradução do *Evangelho*, empreendida em meio a um escopo mais amplo que abarca o traslado linguístico da *Septuaginta* para o português, Frederico Lourenço opta por ‘gentis’ ao invés de ‘mansos’ para traduzir o termo grego *praeîs* (singular: *prâos*), indicando que a opção por ‘mansos’ seria mais apropriada para referentes de origem animal.¹³⁷ Em *prâos* estaria contido o sentido de “gentileza amistosa” daqueles que “não exercem violência sobre outrem”. O tradutor português

sensorial, enquanto obrigava o leitor ou ouvinte a desviar sua atenção do acontecimento sensível, para concentrá-la no seu significado.” AUERBACH, Erich. *Mimesis*, cit, p.41.

¹³⁴ Ibidem, p.130.

¹³⁵ Ibidem, p.144.

¹³⁶ Sobre essa questão, pensada como constitutiva do *Novo Testamento*, Chouraqui nos diz: “O cisma judaico-cristão havia sido uma das causas da supressão total ou parcial do substrato semítico do Novo Testamento. É notável que a reconciliação da Igreja com o Estado de Israel – judeus e cristãos tendo cessado de se considerar como rivais para se reconhecerem enfim como parceiros – tende a reparar as funestas consequências desta ruptura. Numerosos cristãos puseram-se à procura das suas raízes hebraicas.” *Bíblia: Matyah* (O evangelho segundo Mateus), cit., p.26-27.

¹³⁷ *Bíblia – os quatro evangelhos*. Traduzido do grego por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.74.

também indica que, partindo do étimo indo-europeu do termo, é possível associá-lo a *frijon*, termo gótico para ‘amor’ e do qual derivam as palavras inglesa e alemã para ‘amigo’ (*friend* e *Freund*, respectivamente).¹³⁸ A mansidão de Hans-Helmut, gesto formativo de entrega apaixonada à sua inclinação profunda, faz-se poderosa semente que instiga o narrar do amigo brasileiro. Tal como o Jesus de *Mateus*, cujo proceder, *reculer pour mieux sauter*, permite-lhe maior efetividade em sua missão apostólica, o texto rosiano, composto anos depois dos eventos e em contexto de reabertura democrática, não se articula como ataque virulento e condenação inalienável a um inimigo tornado objetivo, mas como estória exemplar de autodomínio e resistência até o limite do terror, lição preciosa em meio ao levantar dos escombros históricos da arte e da vida.

De Wotan a Cristo, das mãos de um deus redivivo a outro, a história de Hans-Helmut afigura-se parábola que resiste e cujo epitáfio poderia trazer os versos de Charles Picker, traduzidos pelo amigo Manuel Bandeira:

Nada roubaste hoje, amigo, aos deuses imortais?
 Pobre perdulário! então os deuses te roubaram o dia.
 Mas infinito é o oceano da Grande Memória
 E nele, mais docemente do que a vaga e o vento, afundam
 [irrecuperáveis tesouros].¹³⁹

¹³⁸ Ibidem, p.74.

¹³⁹ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012, p.70.

3. COM O VAQUEIRO: O DIÁLOGO (IM)POSSÍVEL

“Captar a nota e o traço particular, o estranho ritmo irregular da vida, eis o esforço extenuante que mantém a ficção de pé.”

Henry James, “A arte da ficção”

Ao retornar ao Brasil após a experiência alemã (1938-1942) e o período em Bogotá (1942-1944), Rosa dá início às viagens pelo interior do país, passando pelo sertão mineiro em 1945, na chamada “Grande excursão a Minas”, pelo Pantanal em 1947, e, novamente, pelo sertão mineiro (maio) e baiano (junho) em 1952. Destas últimas resultarão dois textos, “Uma estória de amor”, novela de *Corpo de baile* que tem como personagem central o vaqueiro Manuelzão, e “Pé-duro, chapéu-de-couro”, uma espécie de ensaio poético sobre um encontro de vaqueiros ocorrido em Caldas do Cipó (BA). A viagem ao Pantanal, no entanto, parece ser a que mais rendeu textos: “Sanga Puytã”, “Com o vaqueiro Mariano”, “Cipango”, “Ao Pantanal”, “Os índios – sua fala” e, possivelmente, teve alguma influência na composição de “Meu tio o Iauaretê”.

Ao contrário da mais que famosa viagem ao sertão realizada em maio de 1952, que contou com a cobertura da imprensa carioca por meio de repórteres d’ *O Cruzeiro* e imortalizou a utilização das cadernetas rosianas, já bastante estudadas¹, a viagem ao Pantanal em julho de 1947 possui – no que pudemos averiguar – documentação muito menos abundante, não sendo possível estabelecer ligações mais ou menos diretas sobre o aproveitamento das anotações na composição dos textos finais, como no caso das cadernetas de 1952 e a versão publicada de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.² Neste sentido, o documento mais relevante, pela condensação do itinerário, é uma carta a Azeredo da Silveira:

¹ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1997; _____. *Guardados da memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa*. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p.629-634.

² O Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP) apresenta um mapa da Nhecolândia e alguns desenhos cuja composição parece ter se dado antes da viagem, como uma espécie de planejamento. No entanto, não foi possível, como no caso da viagem de 1952, encontrar documentos que dão testemunho direto do registro das impressões (como a caderneta) ou sua transposição posterior, como os cadernos intitulados *Boiada 1* e *Boiada 2*. O acesso a esse conjunto documental tornou-se mais fácil com a publicação, em 2011, de uma edição fac-similar intitulada *A boiada*.

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.³

A alternância contínua de meios de transporte é retratada em “Ao pantanal”, sendo possível, pela leitura da carta, inferir os textos em que comparecem os vários “personagens” com quem o autor se deparou: japoneses (“Cipango”), vaqueiros (“Com o vaqueiro Mariano”), índios Terena (“Uns índios – sua Fala”) e a fronteira paraguaia (“Sanga Puytã”). A precisão das datas presentes no primeiro e último textos, se supormos que a ordenação da carta tenha correspondência com a dos fatos, permite inferir que o escritor permaneceu em terras pantaneiras ao menos entre 11 de junho e 16 de julho de 1947. Outro ponto relevante é o curto espaço de tempo entre a viagem e a publicação dos primeiros textos dela derivados, “Sanga Puytã” (17 de agosto de 1947) e “Com o vaqueiro Mariano” (I – 26 de outubro de 1947; II – 22 de fevereiro de 1948 e III – 7 de março de 1948), o que nos faz supor uma escrita rápida e fortemente marcada pela experiência do *visto*.⁴ Publicados em jornal de grande circulação – *Correio da Manhã* –, os textos não suscitaram análises críticas imediatas, enquanto a fortuna crítica sobre *Sagarana* (que já se encontrava em 2ª edição, ainda pela Editora Universal) não parava de crescer.

“Com o vaqueiro Mariano”, dividido em três partes, é o maior dos textos publicados pertencentes ao período 1947-1954 e, se a crítica demorou para descobri-lo e analisá-lo, amigos e intelectuais próximos de seu autor não tardaram em manifestar seu apreço pelo mesmo. A primeira avaliação comparece em carta do Ministro Bernardino José de Souza, datada do dia seguinte à publicação da primeira parte.⁵ Nela, o remetente agradece ao destinatário e ao vaqueiro pelos “minutos de estesia”, pedindo que Rosa explique tal palavra a Mariano. Ressaltando o “sabor do Brasil incontaminado” que

³ Carta a Azeredo da Silveira, de 5 de agosto de 1947. Arquivo Paulo Rónai. Apud. COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*, cit., p.38.

⁴ Lembremos da sugestão de Álvaro Lins sobre a importância da visão em *Sagarana*.

⁵ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-04,49.

Rosa sabe recolher dos “aedos do Brasil remoto”, Souza oferece a primeira observação crítica sobre a forma do texto, pensada aqui apenas em sua primeira parte, descrevendo-o como uma “entrefala”. Veremos neste capítulo como o texto suscita uma necessidade constante de redefinir sua forma, culminando, por fim, numa reavaliação crítica do próprio autor. Além desta carta, há ainda, do mesmo remetente, uma carta-glossário e sua réplica, da qual iremos nos valer para explorar alguns dos sentidos da narrativa⁶ e uma outra carta, de Braga Montenegro, que diz ter lido o texto por indicação de Herman Lima.⁷

Ainda que se tratasse de uma republicação que unia as três partes do texto (com importantes alterações, como veremos), a edição em livro de tiragem limitada a 116 exemplares pelas Edições Hipocampo em 1952, com ilustrações de Darel Valença, elevou a importância de “Com o vaqueiro Mariano” a uma espécie de segundo livro do famoso autor de *Sagarana*. Mais do que isso, como a primeira linha do texto indica apenas o mês em que a viagem ocorreu, muitos leitores (até hoje) assumem que a excursão pantaneira de Rosa se deu em julho de 1952.⁸

Em âmbito mais privado e de proximidade afetiva, é possível encontrar uma carta de Murilo Mendes datada de 30 de março de 1953 na qual o poeta ressalta sua apreciação pelas “páginas magistrais – definitivas” de *Sagarana* e *Com o vaqueiro Mariano* que, por vezes “ultrapassam Euclides”⁹, estabelecendo certa paridade entre as obras que faculta ao relato pantaneiro o valor de obra *per se*, enquanto João Neves da Fontoura, chefe de Guimarães Rosa no Itamaraty e seu precursor na cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Letras, por outro lado, inclui Mariano no rol de personagens de *Sagarana*.¹⁰ Augusto Frederico Schmidt, por sua vez, refere-se a Rosa como “pai do vaqueiro Mariano” em artigo de jornal,¹¹ enquanto Álvaro Lins, em carta, concebe a

⁶ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-04,90A e JGR-CP-04,90B.

⁷ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-08,62.

⁸ Fernando Py chama a atenção para esse equívoco na bibliografia de Rosa organizada por Renard Perez para o volume *Em memória de João Guimarães Rosa* (José Olympio, 1968). PY, Fernando. Estas estórias. In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa: Fortuna crítica*, cit.

⁹ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-04,068.

¹⁰ Trata-se de uma coluna que resume os debates em voga na ABL naquela semana. “Academia Brasileira de Letras”, *Jornal do Comércio*, 11 out. 1952. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-R2,181.

¹¹ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-R2,176. O artigo é intitulado “O reino do bananismo”.

figura do vaqueiro do Pantanal como uma espécie de avatar do próprio autor: “Na verdade, hoje, de repente, pela manhã, me veio uma saudade do monstro que virou o vaqueiro Mariano, que andava conosco pelo Bois de Bologne”.¹² Um veio curioso e inventivo da repercussão do texto pode ser vislumbrado na sugestão de Thiago de Melo sobre como seria noticiada uma eventual morte do escritor mineiro:

De velhice morreu ontem – supõe-se que no instante do por 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 Antônio Mariano da Silva, seu amigo, hoje de madrugada, caídos de bruços, nas cercanias do campo. Suas roupas estavam banhadas de orvalho. Ao lado do corpo estava, mugindo triste, um touro de nome Courocengo. E escutava-se ao longe, o berrego caprino¹³

Quando o texto apareceu em sua última versão no póstumo *Estas estórias*, a resenha de Fernando Py, por exemplo, ainda punha em questão a real presença do escritor em terras pantaneiras (o que não teria, no entanto, efeito sobre a qualidade estética do texto). Como veremos, a questão da presença e imersão física no novo ambiente de onde provém seu personagem é componente indissociável do texto. Respondendo à dúvida de Py, a presença de Rosa no Pantanal de Mato Grosso na data proposta por “Com o vaqueiro Mariano” (julho de 1947) é atestada por alguns documentos. Nestes, inclui-se uma carta ao pai, Florduardo Pinto Rosa¹⁴, bem como a documentação realizada pela imprensa local, como revela o *Boletim da Nhecolândia* de janeiro de 1948.¹⁵

¹² Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-01,08.

¹³ O texto, intitulado “Notícias de fim de século” foi publicado na seção “Contraponto” do jornal *O Globo* em 2 de março de 1953. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), documento JGR-R2,268. Thiago de Melo comete o pequeno deslize de trocar José por Antônio como primeiro nome do vaqueiro.

¹⁴ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-01,37. Carta datada de 25 de novembro de 1947. Na carta, Rosa descreve um pouco de sua experiência pantaneira, ressaltando a exuberância da paisagem, relatando o encontro com os zagaieiros e a curiosa história de um deles, Marcão, que chegou a ir para os EUA de avião.

¹⁵ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-PA-04,02 e JGR-PA-04,03. De acordo com Frederico Fernandes, “O Boletim da Nhecolândia foi uma publicação financiada principalmente por pecuaristas interessados em disseminar informações sobre técnicas de construção de cercas e galpões, alertar sobre as principais doenças que assolam o rebanho bovino e equino, homenagear personalidades ilustres: escritores, autoridades que visitaram o Pantanal e fazendeiros antigos da região (os “desbravadores”). No virar de suas páginas lêem-se receitas, contos, crônicas, calendários festivos, celebrações de casamentos, batizados, em suma, um esboço de agenda cultural, inclusive com poemas de

Sobre a existência real do personagem, há um telegrama de Pedro Xisto a Rosa em que diz estar conversando com o vaqueiro na Fazenda Firme¹⁶ e, mais ilustrativa, uma reportagem do *Jornal Flan*, em que Mariano conta alguns causos sobre “seu Guimarães”, destacando sua falta de jeito ao tirar leite ou montar a cavalo, seu desejo de saber o nome de tudo, as estranhas perguntas e sua extrema afeição aos bovinos: “eu só queria era penetrar na alma de um bovino!”¹⁷ No final da entrevista, Mariano revela certa frustração por não ter recebido exemplar do livro escrito sobre ele: “Dizem que escreveu um livro sobre mim, e a minha mágoa é que não me mandou para ler. Dele só vi mesmo, depois disso, uns retratos numa revista, mostrando ele num rodeio, em Minas.” Por fim, o vaqueiro arremata a entrevista com tirada de humor genuíno, na qual se mostra incrédulo diante dos retratos de Rosa montado, pois “‘Seu’ Guima montava de mal-a-mal, segurando no arção da sela o tempo todo, com medo de cair. Só se em Minas, lá na terra dele, ele é diferente. Ou os cavalos é que são.”¹⁸

Em seu parágrafo introdutório, a reportagem traz dois elementos importantes: indica que Rosa permaneceu com o vaqueiro na Fazenda Firme por uma semana e que, de volta ao Rio de Janeiro com “copioso material”, publicou nos suplementos literários “as ações, os gestos, as ações de Mariano” que “transudaram poesia, pitoresco e bucolismo”. Em nossa leitura, ressaltamos a importância dos gestos e do corpo enquanto *realização narrativa* que, justamente por seu liame íntimo entre voz, narrativa

Manoel de Barros (assinado como Manuel Wenceslau), Pedro Xisto e apontamentos e trechos de carta sobre a viagem de João Guimarães Rosa no Pantanal.” *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p.221.

¹⁶ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CP-08,78. Telegrama datado de 6 de julho de 1951.

¹⁷ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-R02,172. Texto intitulado “O vaqueiro e o ministro: o personagem fala sobre o autor”. *Jornal Flan*. Nessa nova entrevista, Mariano descreve o seu “autor”: “‘Seu’ Guimarães era gozado...Me acordava todo dia às duas da madrugada para eu ir tirar leite no curral, com ele junto. A gente ia e ele segurava o balde e pedia para aprender a tanger o peito da vaca. Eu deixava ele fazer. mas era duma falta de jeito. Nossa! e a vaca escondia o leite...Ele deixava, eu pegava, ele se aquietava e ficava puxando coisas e pondo lá num caderninho. tudo queria saber: os nomes dos pássaros, dos pés de folha, o nome das vacas. Não largava o caderninho, nem nos rodeios. de vez em quando parava o cavalo para perguntar as cousas, tirava o caderninho e escrevia. Aí o cavalo se espantava, dava uma cabeçada e “seu” Guimarães se aperreava, em vias de cair, porque não sabia montar. As perguntas eram gozadas...Uma vez pediu para eu responder se urubu sentia frio. Mas o mais o gozado em ‘seu’ Guimarães era quando tinha vaca no meio da conversa. Duma vez ele me disse, no meio do campo – ‘Mariano’ – e fez uma pausa – ‘eu só queria era penetrar na alma de um bovino!’”. Eu disse ‘que coisa esquisita, dotor’, e ele temperou: – ‘Quando vejo a grama molhada só tenho vontade é de pastar...’”. Esta entrevista, se pensarmos não quando ela foi feita, mas enquanto reconstituição de acontecimentos passados, talvez seja a primeira referência ao inseparável caderninho/caderneta que ganhará fama na viagem ao sertão mineiro de 1952.

¹⁸ Ibidem.

e experiência, repele a dimensão do meramente folclórico ou pitoresco, constituindo, já em seu parágrafo de abertura, uma crítica direta a esse tipo de manipulação literária.

3.1 Inventadas conversas

Outro importante documento que ajuda a corroborar a presença de Rosa em terras pantaneiras e que funciona como respaldo crítico ao texto aqui analisado é uma entrevista do poeta mato-grossense Manoel de Barros.¹⁹ Nos termos propostos pela pergunta, o poeta teria atuado como “guia pantaneiro de Guimarães Rosa” e o que se segue é uma resposta bastante elaborada literariamente que procura recriar (ou mais propriamente *inventar*) o possível diálogo travado entre os escritores. Parte dos comentários de Barros reforça certa imagem já característica de Rosa como o homem que tudo anotava, auscultador dos silêncios e obsedado pelo nome das coisas:

Rosa escutava as coisas. Escutava o luar comendo árvores.²⁰

E passarinho, Manoel? Rosa me especulava por trás do couro, como quem sonda urubu. Queria saber de um tudo.²¹

Isso é guaranês, falei de orelhada. Mas Rosa quer saber a origem, que saber a explicação de tudo.²²

Em certa passagem, Manoel de Barros delineia algumas diferenças entre o saber cultural e científico de Rosa, convertido em arte por meio daquilo que “o Senhor faz com as palavras”, e sua apreensão mais imediata do natural, “por aflúvios, por ruídos, pelo faro”:

E árvore, Manoel, o nome de algumas, você me dará? Aqui o que sabemos é por instinto e por apalpos. Não é como o senhor faz com as palavras. Ele me olhou mais ao fundo – *Como sabe que eu mexo com palavras? Você é daqui, Manoel?* Sou pantaneiro de chapa e cruz. Sou puro de corixos e vazantes. Ele quis me descobrir. Me empedrei. Quer saber qual o nome que tal árvore tem aqui. Quer saber o nome daquele passarinho que pula no brejo, cor de café, e como é que ele canta. A gente só sabe essas coisas por aflúvios, por ruídos, pelo faro. Mas sempre se pode errar pelo faro. Pensa que vai dar na guabiroba e dá no

¹⁹ Pedras aprendem silêncio nele. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p.323-343.

²⁰ Ibidem, p.337.

²¹ Ibidem, p.338.

²² Ibidem, p.339.

guaviral. A gente não sabe o cultural desses entes de folha e de asas. Só se sabe o natural. O que se vê.²³

O diálogo se estabelece pelo confronto amistoso de poéticas distintas: Rosa, o turista, quer aprender o nome das coisas para se apropriar delas esteticamente; Manoel, o pantaneiro, aceita o fato de que a “Muita coisa importante falta nome”²⁴, contentando-se com o conhecimento direto, não-nomeador. O diálogo é qualificado por Barros como uma contínua invenção que remonta ao lugar de origem dos falantes: “Nossa conversa era desse feitio. Ele inventava coisas de Cordisburgo. Eu inventava coisas do Pantanal.”²⁵

O assunto de maior relevância neste diálogo²⁶ e que nos permite vislumbrar em maior profundidade a poética de Barros é sua concepção de folclore bem como os modos de apropriação do material popular pelo escritor letrado (questão central em Rosa): “*E o folclore, Manoel? Pantanal tem pouco folclore, pois se trata de pouso relativamente novo. Há quem misture folclore com bichos, coisas exóticas. Aqui não há nada exótico. Turista não precisa vir atrás de exótico. O que tem aqui tem em toda parte.*”²⁷ Sobre os perigos de se espraiar numa “degustação contemplativa” do natural, Barros adverte que a mera enumeração de bichos e plantas não produz literatura, já que apenas copia, sem produzir aquela “surda transfiguração epifânica”.²⁸ Assim, o poeta luta para não ser engolido pela exuberância do natural, difícil de compor artisticamente, já que a linguagem precisa ser abotoada e fechada “nas braguilhas”.²⁹ Por fim, repudia a pecha de “poeta do Pantanal”, visada limitante, associada ao folclore e que acaba por privá-lo de seu “esforço linguístico”, criador de uma “linguagem com estacas”.³⁰

²³ Ibidem, p.337-338.

²⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011, p.125.

²⁵ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*, cit., p.338.

²⁶ Lembremos que se trata de um diálogo feito a partir de uma única voz. Barros está recriando suas memórias do encontro com Rosa, sendo perceptível, em certas passagens, a tentativa de imitar o estilo excessivamente virgulado do autor mineiro: “*E árvore, Manoel, o nome de algumas, você me dará?*”.

²⁷ Ibidem, p.339-340.

²⁸ Ibidem, p. 315.

²⁹ “Luto para não ser engolido por essa exuberância. Às vezes a linguagem se desbraga; então, é abotoá-la. Fechá-la nas braguilhas. Fazer que se componha. Difícil é compor a exuberância. Ela escorre, é água. Escorrega, é lama. Apodrece, é brejo. Mas o artista tem que podar essa exuberância, tem que contê-la nas bragas, com vontade estética, numa linguagem com estacas.” Ibidem, p.322.

³⁰ Ibidem, p.322-323.

É importante recuperar os lugares de enunciação de Rosa e Barros para divisar suas nuances de perspectiva. Barros é o pantaneiro, mesclado, emaranhado ao natural e parte extensiva dele; Rosa é o turista que passeia pelo “país do boi”, deslumbrado com sua natureza exuberante (daí certos trechos profundamente descritivos do conto-entrevista, em sua segunda parte, que parecem funcionar com acicate estilístico). A constituição desse ponto de vista diverso pode ser melhor flagrada pela posição do olhar. Em “Mundo renovado”, Barros diz: “No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito como chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites”³¹. A recusa convicta em ver limites, reforçada pela situação de fluidez ocasionada pelas chuvas marca um olhar que se abre de dentro para fora e que não aceita conceber o universo pantaneiro enquanto apartado do resto (daí a ideia de que o Pantanal não tem propriamente folclore, que o tornaria simultaneamente singular e pitoresco).³² Há ainda nesse olhar a consciência de que o folclore é uma espécie de domesticação do natural, aspecto que a poesia deve confrontar. Assim, o domínio dos temas que se deseja transfigurar poeticamente funciona não como controle, mas sim, a contrapelo, como recurso que permite sua renovação por sua não propriedade: “o que se pode fazer de melhor é dizer de outra forma. É des-ter o assunto.”³³ O olhar de Rosa, por outro lado, é marcado pelo deslumbre do visitante, que se vê circundado pelo novo e o concebe, em certa medida, como um *mundo fechado* ao qual se procura aclimatar pela linguagem, resguardando, no entanto, o necessário impacto do novo.

A despeito das diferenças, Barros especula que a técnica literária de Rosa seria capaz de refrear o puramente natural, a enumeração vazia desprovida de consistência estética: “Precisamos de um escritor como você, Rosa, para frear com a sua estética, com a sua linguagem calibrada, os excessos de natural. Temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. Humanizá-la.”³⁴ De acordo com o poeta mato-grossense, Rosa teria conseguido realizar

³¹ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013, p. 190.

³² Em seu estudo, Bertha Waldman fala da “semovência do Pantanal” que, na obra de Barros, ocupa um lugar que mais do que “referente geográfico, em constante decomposição e renovação, [...] configura-se como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal.” WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*, cit., p.15.

³³ Com o poeta Manoel de Barros. Entrevista a Martha Barros para o *Correio Brasiliense*. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*, cit., p.312-317.

³⁴ “Pedras aprendem silêncio nele”, cit., p. 341.

tal feito: “Rosa fez tudo isso alguns anos depois, dando a público o seu *Com o vaqueiro Mariano*, um livro intenso de poesia e transfigurações. Dele recebi um exemplar dedicado – *Olha aí, Manoel, sem folclore nem exotismos – como você queria.*”³⁵ Quando acrescentamos a “alguns anos depois” a precisão da data junho de 1953 – “Rosa andou por aqui em junho de 1953. Já havia publicado *Sagarana* e estava consagrado. Não tinha fim a sua curiosidade.”³⁶ – percebemos uma disparidade entre a data da publicação da narrativa em livro (1952) e o comentário de Barros. Supondo que Rosa tenha estado no Pantanal novamente em junho 1953, a versão em livro já estaria disponível à época, o que torna incorreto o apontamento do poeta. Mais do que isso, inviabiliza por completo a ideia de que o diálogo sobre o tratamento literário do folclore e da matéria regional tenha contribuído de algum modo para enformar o conto. Outra possibilidade seria um lapso na data, Barros poderia ter confundido julho de 1947 por junho de 1953, mas tal possibilidade também apresenta considerável complicação, pois em outra entrevista, enfeixada no mesmo volume, ele diz: “Quando meu pai morreu, em 1949, ficaram-me de herança umas terras no Pantanal de Corumbá [...] Deixamos o grande centro e por aqui ficamos”.³⁷

A despeito da coerência factual do relato de Barros, o possível diálogo entre as poéticas dos dois escritores tem sido explorado, sobretudo por pesquisadores vinculados à UFMS. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, partindo dessa mesma entrevista e aproximando o texto rosiano do *Livro das pré-coisas* (1985) manoelino, descreve o possível encontro e diálogo entre os escritores como marcado pelo “sabor de coisas inventadas à maneira do próprio vaqueiro Mariano que, sabendo, e por saber a seu modo particular de ver e explicar o Pantanal como mundo, recria recortes de textos, de enunciados colhidos ao longo do tempo e da vida”.³⁸ A partir de sua leitura dos poemas de Barros, o pesquisador destaca a “condição de emaranhamento” que constitui o

³⁵ Ibidem, p. 338.

³⁶ Ibidem, p.338.

³⁷ “Uma palavra amanhece entre aves”. Entrevista a Antônio Gonçalves Filho para *Folha de S. Paulo* In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*, cit. p.317-323. Esse dado é reforçado pela cronologia da obra do poeta elaborada por Bertha Waldman: “Nascido em Corumbá, Mato Grosso, em 1916, filho de um capataz de fazenda que se tornou fazendeiro, deixando-lhe como herança terras no Pantanal de Corumbá, Manoel de Barros, depois de 1949, sai do Rio de Janeiro, onde vivia, para enfrentar o Pantanal, transformando-se em fazendeiro.” WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão, cit., p.12.

³⁸ SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: no pantanal da Nhecolândia. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (Org.) *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates...* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 121.

universo do homem pantaneiro que, arborizado, converte-se na “própria paisagem”.³⁹ Nolasco também cita, ainda que sem as referências completas, uma carta de Rosa a um conterrâneo sul-mato-grossense na qual o escritor revela apreço pelo Pantanal enquanto “mundo autêntico de sentimento, pitoresco, variado e sincero”, valorizando suas experiências de oitiva com o linguajar nativo e descrevendo indiretamente, a partir de seu desejo de retorno, o itinerário de sua viagem: “Deu-me vontade de voltar um dia a esse Mato Grosso Meridional, que me deslumbrou tanto: rever Aquidauana, Nioac, Miranda, Dourados, a Fazenda Jardim e o ‘Buracão do Perdido’”.⁴⁰

A reconstituição em detalhes desse roteiro é um dos interesses centrais da pesquisa de Joana D’Arc Gothchalk. Para a estudiosa, também filiada à UFMS, os detalhes do percurso rosiano por terras pantaneiras podem ser extraídos de “Sanga Puytã”, narrativa escrita, a ser ver, como um diário de viajante.⁴¹ Além disso, sua abordagem do que chama “narrativas híbridas” (“Cipango”, “Com o vaqueiro Mariano” e “Sanga Puytã”) procura pensar a atuação de Rosa como a de um “turista-aprendiz” que procede num âmbito próximo ao que Walter Mignolo conceitua como hermenêutica heterotópica, “um paradigma mediante o qual se pode compreender o modo como os membros de cada cultura pensam as práticas culturais e discursivas do outro.”⁴² Sobre o encontro com o poeta pantaneiro, dado o descompasso de datas já por nós evidenciado, parece-nos curioso o caráter convicto da pesquisadora ao afirmar ser do “conhecimento de todos os estudiosos, principalmente da literatura local” que o mesmo se deu em 1947, já que não arrola nenhum documento além da mesma entrevista a que aludimos, também consultada no volume organizado por Waldman, e, mais do que isso, acaba por não incluir a informação mais precisa que Barros lá nos oferece, a de que o encontro teria se dado em junho de 1953.⁴³ Acrescenta ainda que ele teria ocorrido “nas paragens

³⁹ Ibidem, p.122.

⁴⁰ Ibidem, p.124.

⁴¹ GOTHCHALK, Joana D’Arc Mendes. *Guimarães Rosa: narrativas híbridas* (Cipango, Entremeio com o vaqueiro Mariano e Sanga Puytã). 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Teoria Literária e Estudos Comparados, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009, p.61

⁴² Ibidem, p.69 e 64.

⁴³ Ibidem, p.71: “Entretanto, é do conhecimento de todos os estudiosos, principalmente da literatura local, o encontro, em 1947, entre os dois escritores, assim como a amizade que se desenvolveu entre ambos. É sabido, inclusive, que, anos após o primeiro encontro, Barros recebe um exemplar da obra de Rosa, com o conto ‘O vaqueiro Mariano’, onde se lia na forma de dedicatória amizade: ‘Olha aí, Manoel, sem folclore nem exotismos, como você queria’. Seria interessante verificar o exemplar de Barros em busca dessa dedicatória.

da fazenda Firme”, sugerindo, inclusive, a reverberação direta desse encontro em “Com o vaqueiro Mariano” de modo que a conversa com o vaqueiro “pode ser lida metaforicamente como o próprio anfitrião Manoel de Barros”.⁴⁴

Não é nossa intenção sugerir que o encontro com Barros nunca ocorreu,⁴⁵ mas sim apontar os modos distintos de se olhar o Pantanal pela poética de cada autor e indicar que, do modo como é descrito por Barros, “Com o vaqueiro Mariano” seria um texto exemplar enquanto delineamento preciso de uma postura sobre o aproveitamento da matéria regional transfigurada esteticamente, algo essencial para um autor como Rosa, para quem “Em regra, as coisas mais sérias e mais belas ficam no folclore”, pois “o povo sente confusamente seu extraordinário poder e as guarda.”⁴⁶

3.2 A entrevista como técnica

A conceituação indecisa da forma do texto como ‘reportagem poética’, ‘documento-ficção-reportagem’, ‘espécie de reportagem’ (todos de Fernando Py) ou ‘entrevista lírica’, ‘entrevista-retrato’ (Paulo Rónai) ou ainda ‘conto-retrato’, entre outros – como se vê, a crítica continua indecisa – aproxima o texto do trabalho do pesquisador de história oral, que se vale de gravações *in loco* e de sua posterior textualização. O âmbito desse trabalho deriva do *métier* antropológico, no qual, todavia, a presença do entrevistador é mais pronunciada do que no caso dos oralistas.⁴⁷ Como apontam Bom Meihy e Holanda, no estabelecimento do documento escrito derivado da entrevista, o trabalho do historiador da oralidade consiste em três processos

⁴⁴ Ibidem, p.72: “O encontro dos dois escritores se deu nas paragens da fazenda Firme, localizada na planície de Nhecolândia, em 1947. Tal encontro não ficou apenas no espaço geográfico, mas, também, no texto ‘O vaqueiro Mariano’, em que Rosa relata uma conversa com o vaqueiro Mariano, que pode ser lida metaforicamente como o próprio anfitrião Manoel de Barros.”

⁴⁵ Pude escutar o relato do poeta sul-mineiro Tarcísio Bregalda, correspondente ao longo de vários anos com Manoel de Barros, tendo inclusive visitado o poeta no final dos anos 1990 em sua casa no Pantanal, que me afirmou convictamente que o poeta pantaneiro falava com muita alegria e riqueza de detalhes sobre seu encontro com Rosa. Além disso, dado o isolamento geográfico a que estava submetida a região pantaneira em uma era pré-Brasília, não seria de todo inverossímil que Barros não conhecesse o livro de Rosa e que só o tenha recebido anos depois. Não há indícios do nome de Barros no Fundo João Guimarães Rosa, constando, apenas, dois livros seus – *Poesias* (1956) e *Compêndio para uso de pássaros* (1960) – com dedicatória, na biblioteca do escritor mineiro.

⁴⁶ Trata-se de parte do fragmento 42 do ensaio inédito “Liquidificador”. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-21,01.

⁴⁷ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. A vez da história oral, *Carta Capital*, 21 set. 2011. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/a-vez-da-historia-oral>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

fundamentais: *transcrição*: a passagem literal do oral para o escrito, levando em conta o gestual; *textualização*: a inclusão, na fala do entrevistador, da fala do entrevistado por meio de um processo dialógico que assegura fluidez ao texto assim como seu deslocamento para a primeira pessoa; e, por fim, a *transcriação*: momento da teatralização do discurso, que incorpora em uma linguagem “quase literária” as emoções, ironias, silêncio etc., buscando recriar para o leitor a “aura” da *performance*, com o intuito de “comunicar melhor o sentido e a intenção do que foi registrado”.⁴⁸

O trabalho do pesquisador da oralidade, portanto, possui um componente estético imanente, uma vez que recria, por escrito, o que é falado, em outro tempo e lugar.⁴⁹ Corre-se sempre o risco de impor uma “leitura literária” sobre a matéria popular, reduzindo o objeto a uma expressão que lhe é alheia, mas, por outro lado, o empenho estético pode compor uma representação que, se menos literal, logra ser mais autêntica, já que “A abordagem estética [...] exige o olhar próximo, contato direto, risco de contaminação”.⁵⁰ O risco de contaminação entre as instâncias discursivas é inerente à atividade e o interesse de grandes intelectuais pelo povo e sua matéria. Como lembra Peter Burke, a valorização do popular pelos românticos apresentava uma contradição fundamental, pois em sua ânsia de preservar as histórias e canções de outrora acabavam portando-se como antiquários, de modo que os cancioneiros, romanceiros e fabulários do período não estão isentos das intervenções autorais de seus criativos editores.⁵¹ É notável como a estética romântica valeu-se desse expediente e, em casos extremos, procurou veicular o trabalho autoral sobre a matéria popular como produção anônima, coletiva ou proveniente de autores autênticos do povo. O exemplo mais marcante talvez seja a notável figura de Ossian, o bardo inventado pelo escocês James Macpherson (1736-1796) e do qual se dizia tradutor, mas isso também se espraia na revalorização do folclore e do povo operada por Johann Gottfried von Herder (1744-1803), pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e pelo finlandês Elias Lönnrot (1802-1884), que editou (e

⁴⁸ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007, p.136-142

⁴⁹ Como observam Meihy e Holanda, “a aquisição de entrevistas como maneira de registrar, contar ou narrar, entender ou considerar casos se aproxima mais das estratégias ficcionais do que propriamente ao registro metódico exigido pelos demais procedimentos acadêmicos.” Ibidem, p.73.

⁵⁰ MATOS, Claudia Neiva, citada em FERNANDES, Frederico. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.93.

⁵¹ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, citado em FERNANDES, Frederico. *Entre histórias e tererés*, cit., p.71.

muito) o *Kalevala*, obra tida como bíblia da mitologia finlandesa,⁵² entre muitos outros.⁵³

O expediente formal da entrevista composta por Rosa entre 1947 e 1948 encontra-se inserido em um contexto específico marcado pelo desenvolvimento e constituição da História Oral enquanto campo de pesquisa acadêmica, sobretudo a partir do trabalho de Allan Nevins na Universidade de Columbia, em Nova York.⁵⁴ Tal trabalho, cuja data inaugural se dá em 1948, é produto de um movimento mais amplo caracterizado pela “requalificação do uso testemunhal” no pós-guerra.⁵⁵ No caso brasileiro, tal aspecto ganha dupla ressonância uma vez que o combate à ditadura se dava no âmbito internacional, em apoio aos Aliados, mas também em trincheiras internas contra o Estado Novo getulista. Se a História Oral procura dar voz aos silenciados, a liberdade de expressão torna-se condição imperativa, forjando uma associação inquebrantável entre contexto democrático e o trabalho dos oralistas.⁵⁶ Paralelamente, tem-se o fortalecimento da institucionalização da pesquisa folclórica, com a criação de órgãos responsáveis direcionados para uma defesa mais ampla da cultura popular, que se tornara assunto premente no momento de transição do pensamento brasileiro no pós-guerra, época em que as “nações vislumbraram no folclore um instrumento de perpetuação da paz mundial”, destacando-se, no Brasil, a atuação de Câmara Cascudo.⁵⁷

⁵² Trata-se de uma coleta de cinquenta poemas tradicionais milenares, de origem oral camponesa, submetidos a um complexo processo de colagem e edição por parte de Lönnrot que gestou uma construção autoral, “uma representação erudita da cultura popular” que, a partir de sua primeira publicação em 1835, ajudou a compor um arraigado sentimento de identidade nacional entre os finlandeses. Sobre a tensa relação entre a proveniência oral e camponesa dos poemas e o *métier* erudito do editor, diz Bizerril: “Em suma, Lönnrot configurou seu épico de modo a conciliar a natureza do material poético às suas próprias opções religiosas, intelectuais, mas também políticas. Isso implica que, ao invés de dar voz à cultura popular, sua obra realiza um silenciamento, um mascaramento da atualidade da tradição, bem como da função paradigmática da narrativa no contexto camponês.” BIZERRIL, José. *Kalevala*: Elias Lönnrot, entre a Tradição Oral e a Literatura Romântica. In: *Kalevala*: poema primeiro. Tradução e comentários de José Bizerril e Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.34.

⁵³ Sobre a variada gama de fabulários e antologias dos românticos, ver a lista organizada por Burke com obras publicadas entre 1760 e 1846. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p.376-377.

⁵⁴ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral*, cit, p.81.

⁵⁵ *Ibidem*, p.68.

⁵⁶ *Ibidem*, p.66.

⁵⁷ FERNANDES, Frederico. *Entre histórias e tererés*, cit., p.81.

O desenvolvimento da entrevista como *técnica*, seja no âmbito das pesquisas da oralidade ou no da criação literária, vai ao encontro da observação de Florestan Fernandes, recuperada por Carlos Guilherme Mota, sobre o paradoxo entre a abundância de informações disponíveis aos intelectuais e sua inépcia no domínio de “técnicas intelectuais” capazes de torná-las acessíveis a todos.⁵⁸ A entrevista como forma e partícipe de um esforço coletivo poderia ser um modo de promover a democratização da cultura, tarefa que compete ao intelectual como “agente humano”, ou seja, como aquele que abandona o papel de espectador ou de “simples inventor de bens intelectuais” para tornar-se membro ativo na reconstrução “da relação do intelectual com o mundo”, visando elevar-se, junto com o povo, a um novo estágio civilizacional erigido sobre a “proscrição da ignorância como fonte de dominação do homem pelo homem.”⁵⁹ Nesse sentido, a entrevista já nasce de uma tensão, por vezes fatal, entre o oral e o escrito, em que este, ao reportar-se àquele, acaba por silenciá-lo. O texto rosiano se mostra consciente desse descaminho, tomando os cuidados necessários para não domesticar o entrevistado, enunciando reflexivamente os percalços do percurso. No âmbito oralista, entrevistador e entrevistado atuam como “colaboradores”, partícipes de uma “história oral de vida” na qual se incluem as “pressuposições falíveis da memória”,⁶⁰ o que, na esfera de uma política da memória, acaba por destacar a importância do indivíduo no que concerne à sua capacidade de autogovernar e ao “controle da narrativa sobre si mesmo”.⁶¹ Em gesto mais largo, a história oral se faz como uma “*contra-história*” que permite a inclusão social de grupos marginalizados e/ou silenciados pelo discurso oficial.⁶²

Assim com os românticos que enfrentavam (ou ignoravam) tal questão, o texto rosiano parece se afastar do aspecto metodológico dos oralistas no que se refere ao não retorno do texto à comunidade de origem. Nas pesquisas de História Oral, o entrevistado não apenas precisa dar sua autorização para que o resultado de sua

⁵⁸ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo, Editora 34, 2014, p.235.

⁵⁹ Ibidem, p.235.

⁶⁰ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral*, cit., p.20 e 34.

⁶¹ Ibidem, p.37

⁶² Ibidem, p.76. Para os autores, “A valorização do indivíduo e o seu reenquadramento em contextos capazes de distingui-los socialmente significaram outra forma de viver socialmente. Um impacto imediato disso foi notado na melhoria da autoestima de comunidades que passaram a se ver também como parte da História.”

colaboração seja publicado como muitas vezes participa das etapas de transcrição do texto, lembrando que “a capacidade de narrar está na anuência, no estado psicológico e físico do entrevistado, que pode, sim, definir sobre os rumos finais da entrevista”.⁶³ Esse ponto, de modo geral, pode ser estendido a toda a literatura rosiana e nos permite questionar em que medida, de fato, essa obra realmente dá voz àqueles que transfigura literariamente, já que a refutação crítica ao texto por parte destes se torna inviável pela própria dificuldade de acesso ao mesmo.⁶⁴

O que Rosa faz, ao reencenar uma espécie de situação prototípica de sua ficção – a recolha do material *in loco* – é uma radicalização do processo de coleta dos oralistas, mas com uma reversão curiosa: a dramatização da consciência de uma incompreensão constitutiva. Em linhas gerais, o texto opera com duas instâncias discursivas: o narrador se expressa em discurso indireto, descrevendo os gestos, o entorno e suas reações perante as falas de Mariano, mas sem parafraseá-lo, i.e., sem cooptar-lhe a voz. Mariano, por sua vez, se expressa em discurso direto por meio de falas consecutivas que, em alguns casos, suprimem as perguntas, sendo este um procedimento recorrente na textualização, com vistas à reorganização do discurso.⁶⁵ Em termos formais, a unificação das instâncias discursivas se dá apenas no final, à medida que o narrador, partindo da experiência compartilhada com o vaqueiro, abandona o discurso indireto para *conviver* discursivamente com Mariano na breve sequência de falas que fecha o texto. Como veremos, o narrador se expôs aqui ao “risco de contaminação”, produzindo, gradualmente, indícios de uma linguagem comum, dado marcante na reescritura de certos trechos e na própria redefinição formal do texto como um “entremeio”.

Em textos posteriores, Rosa potencializa essa solução, derivada da pesquisa da oralidade, não apenas eliminando as perguntas, mas sim qualquer interferência textual direta por parte do entrevistador, convertido em ouvinte silente cuja presença, no entanto, fomenta e formata, em certa medida, o narrar do outro. Por conta disso, a crítica

⁶³ Ibidem, p.60.

⁶⁴ Como vimos algumas páginas atrás, Mariano se ressentia por não ter recebido o livro de Rosa. Manuelzão, por outro lado, em famosa entrevista no programa de Jô Soares, alega não ter achado nada de mais encontrar-se por escrito em livro, o que provocou risos na plateia. No âmbito da perpetuação da memória do escritor em Cordisburgo, vale ressaltar a atuação do grupo Miguilim, que promove, a partir da memorização do texto escrito, sua preservação no âmbito oral da recitação.

⁶⁵ Ibidem, p.155. Sobre o apagamento das perguntas, os autores comentam: “A ideia de ‘suprimir as perguntas para proporcionar ao leitor um texto corrido e fácil de ser lido’ é que vai ser o centro da criação textual” e que permitirá uma melhor compreensão do indivíduo na “dimensão de ‘sujeito da história’”. Ibidem, p.159.

pôde ressaltar as semelhanças entre “Com o vaqueiro Mariano” e *Grande sertão: veredas*, sugerindo que Mariano seria uma espécie de “proto-Riobaldo”.⁶⁶ Como se sabe, tal achado tem precedentes na história literária brasileira, e se o parágrafo de abertura instaura uma crítica direta à impessoalidade no trato com a figura do vaqueiro ao longo da tradição da prosa nacional – impessoalidade que é tanto entrave como condição representativa –, ele também traz os ecos de um veio fecundo que almeja presentificar.

3.3 (Der)rotas de um percurso

O primeiro parágrafo de “Com o vaqueiro Mariano” promove a reencenação de uma espécie de cena fundadora do regionalismo brasileiro, o encontro do autor com seu personagem. Os descaminhos desse encontro já foram sumariados no início deste trabalho, mas, como observa Bosi, “Na escrita ficcional, esta nega (conservando) o campo de experiências que a precede”,⁶⁷ de modo que um breve itinerário por algumas das soluções propostas por precursores de Rosa pode nos ajudar a entender as escolhas e implicações estético-ideológicas da entrevista-retrato.

Começando pelo autor que Rosa não deseja repetir, Coelho Neto, temos em “Firmo, o vaqueiro”, do livro *Sertão* (1896), uma primeira forjadura dessa perspectiva, em que o narrador relata a última vez que encontrou seu amigo Firmo, vaqueiro de quase oitenta anos, numa véspera de natal, na fazenda da família, para quem Firmo trabalhava desde que o narrador era criança. Nas lembranças deste, Firmo possuía invejável domínio de vozes ao narrar seus causos, alternando entre um repertório provindo de livros, com histórias de princesas e antropófagos, e um veio folclórico, com iaras e curupiras, acrescido de algumas invenções suas, que o narrador “jamais em letra vira”,⁶⁸ fruto das viagens do vaqueiro.

O tom de lembrança saudosa do narrador combina com o perfil do vaqueiro naqueles dias, “encostado no tempo de dantes”, retornando ao presente ao ouvir o “grito

⁶⁶ TARDITO, Márcia. “Com o vaqueiro Mariano” como antecedente de *Grande sertão: veredas*. *Selecta Journal of Pacific Northwest Council on Foreign-Languages*, Corvalis, 1981, 2: 93-96

⁶⁷ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 2015, p.8-9.

⁶⁸ NETO, Coelho. Firmo, o vaqueiro. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p.179.

do campeiro” e desejando tomar parte na chegada de uma boiada, não abandonando o posto até que tudo estivesse resolvido.⁶⁹ Na véspera do natal, seu “patrãozinho” lhe encontra fumando na rede, desanimado, alegrando-se, no entanto, com a chegada de Raimundinho, seu amigo cafuzo, que prontamente pega a viola e faz gemer “a toada sertaneja”.⁷⁰ No espaço externo, à voz do cafuzo mescla-se o coro natalino das crianças e, ocasional, algum mugido de touro. O narrador sai do quarto, deixando o vaqueiro com o amigo violeiro. No dia seguinte, pergunta a este sobre Firmo, ao que o cafuzo responde que o velho vaqueiro não era homem “para deixar um verso no chão”, fato que lhe indica seu passamento.⁷¹ Ao adentrar novamente no quarto do amigo, o narrador percebe que este morrera feliz, ouvindo os cantos que gostava e assistido em seu velório pelos grandes bois que, alegando louvar o “Senhor Menino”, choravam de fato o “companheiro”, bois que, no seu pressentir, “viram a morte entrar na cabana de Firmo”.⁷²

Coelho Neto conduz sua narrativa pela onisciência aproximativa, não superando estilisticamente a separação ente as falas do vaqueiro e seu “patrãozinho”, permanecendo as daquele ainda no âmbito do pitoresco, de modo que algumas são efetivamente citadas, com aspas, em meio ao discurso do narrador: “Hoje em dia qu’ê qu’a gente vê? má língua e moleza só.”⁷³ Nesta narrativa, não há entraves comunicativos, com o vaqueiro plenamente convertido em personagem pelo narrar do “patrãozinho”, que procura posicionar sua morte sob a égide do exemplar, congraçando os bois e os presentes numa outra celebração natalina.

“O gado do Valha-me Deus”, texto que faz parte dos *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa, já aponta para uma entrega completa da voz narrativa ao personagem rústico, o vaqueiro Domingos Espalha, que narra o caso assombroso no qual tomou parte com o amigo Chico Pitanga quando chamados pelo pândego Amaro Pais a separar uma vaca boa e gorda para o próximo São João. Pais herdara a fazenda Paraíso e seus bois pelo testamento do Padre Geraldo, que deles cuidara com asseio, abstendo-se de sua carne por quinze anos para não “sangrar uma rês”. Seu novo dono,

⁶⁹ Ibidem, p.181.

⁷⁰ Ibidem, p.184.

⁷¹ Ibidem, p.186.

⁷² Ibidem, p.186.

⁷³ Ibidem, p.181.

pelo contrário, com eles se impunha pela força das armas em mórbido prazer. Chamado, em suas palavras, pela destreza no “repuxo da vaqueação”,⁷⁴ Espalha e o amigo, após a dificuldade inicial em localizar o gado, deparam-se, na ilha de Pacova-Sororoca, com uma vaca “muito senhora de si”⁷⁵ que não parecia oferecer qualquer sinal de animosidade. Pitanga prepara o laço e Espalha revela ter sentido, além de uma ofensa a seu talento vaqueiro, o sabor sacrílego de mexer com o animal que lá estava “querendo meter a gente no coração com os olhos”.⁷⁶ Mas “o tihoso falou na alma de meu companheiro”, que jogou o laço, seguido por Espalha, tendo as duas cordas se arreventado com mero meneio da rês, que cai no chão “espichada que nem um defunto”.⁷⁷ E defunta era, para aturdimento do vaqueiro, que extrai do fato a lição de que “o homem não é nada neste mundo”.⁷⁸ Com a fome apertando, os companheiros sangram a rês, que espuma toda, negando carne e vazando choro, “como se lhe doesse muito aquela nossa ingratidão”.⁷⁹ Enjoados pelo impregnado das tripas, dormem sem janta, pondo-se na madrugada seguinte no rastro de uma grande boiada, cuja batida indicava a passagem pelo local onde a vaca pereceu. Adiante, encontram rastro mais fresco, saindo em seu encalço dia adentro. Já cansados da baldada perseguição, escutam nitidamente o mugir da boiada, alegres por estarem perto de alcançá-la, indo se deitar logo para sair cedo no dia seguinte. Mas a chuva miúda que varava as folhas do ingazeiro que os abrigava, caindo no corpo quente, punha-lhes a “bater queixo, como se tivéssemos sezões”, enquanto a boiada uivava “*paresque* chorando a morte da maninha”, possível “mãe do rebanho”, choro que parecia de “gente humana”, enquanto o de Pitanga, com medo, semelhava ao de um “bezerro”.⁸⁰ Os cavalos, assustados, disparam sem curso e os vaqueiros gastam a noite insone em seu encalço. Na manhã, em ponto elevado, avistam o local que o gado repousara, mas nem sinal dele, a não ser pelos indícios no chão que apontam para a serra do Valha-me Deus. A perseguição malfadada e o guinchar noturno se repetem por dias, com ecos demoníacos e de punição

⁷⁴ SOUSA, Inglês de. O gado do Valha-me Deus. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p.104.

⁷⁵ Ibidem, p.105.

⁷⁶ Ibidem, p.106.

⁷⁷ Ibidem, p.106.

⁷⁸ Ibidem, p.107.

⁷⁹ Ibidem, p.107.

⁸⁰ Ibidem, p.109.

pelo pecado de sangrarem a vaca, até que chegam à encosta da serra, limite indevassável “que ninguém subiu até hoje”⁸¹ e que põe humilhante termo à caçada sem tino dos vaqueiros.

Narrado exclusivamente pelo vaqueiro que alega nunca ter andado “em escola”, o conto apresenta certo rigor de estilo, não se notando os desvios típicos da representação caricata ou entre aspas, com exceção de três termos italicizados (“*latim*”, “*paresque*” e “*tipiti*”), o que lhes confere algo de inusitado e pitoresco. O conto parece uma textualização de um ouvir que se planifica, com poucas exceções, no âmbito da norma culta: “Já houve quem o visse nos campos que ficam para lá...”⁸² O próprio narrador se coloca como “nenhum sábio da Grécia” e promove sua estória como tão certa como as que se contam “em letra de forma” ou as pregadas “em púlpito [...] em dia de sexta-feira maior”.⁸³ Apesar do sabor intermitente de um ou outro termo mais coloquial, a planificação operada por Sousa – e de certo modo próxima da ideia de Afonso Arinos de colocar a fala do rústico “em forma sintática”⁸⁴ –, a despeito do importante redimensionamento da perspectiva, não convence pela inverossimilhança linguística que, ao querer dar voz ao vaqueiro, acaba, ao fim, por calá-lo pela dissociação entre conteúdo e forma expressiva.

Valdomiro Silveira, em *Lereias*, livro póstumo publicado em 1945, amplifica e diversifica o ângulo testado por Sousa numa miríade de vozes, estratégia narrativa referenciada já no subtítulo: (*Histórias contadas por eles mesmos*). Nos vinte e quatro textos, há uma profusão de narradores em primeira pessoa, todos caipiras, que destilam seu contar por meio de um vocabulário nem sempre fácil, daí o recurso ao glossário, que procura mediar a incomunicabilidade que se assume que os contos trazem em suas vozes.⁸⁵ Vale notar, ainda, a presença de interlocutores ocultos que auscultam sem interferência direta, de modo que o narrar nasce das próprias palavras do caipira, sem necessidade de um introito culto. O que diferencia Silveira e o coloca como um precursor mais ou menos direto de Rosa, motivo pelo qual a ele retornaremos na última

⁸¹ Ibidem, p.112.

⁸² Ibidem, p.101.

⁸³ Ibidem, p.102.

⁸⁴ FREDERICO, Enid. Yatsuda. Introdução. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias (Histórias contadas por eles mesmos)*. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. XXI.

⁸⁵ Ibidem, p.XXI.

parte, é, em certa medida, a complexificação do narrar caipira – dado presente já no título, em sua acepção de “história complicada” – não apenas pela estilização expressiva, mas também pelo anseio de alguns de seus narradores que, já “beirando o fim de tudo”,⁸⁶ voltam-se para o passado não por saudosismo ou para dele fazer matéria de *exempla*, mas sim para entender o presente, transferindo assim a esfera da incomunicabilidade do aporte léxico, mediado pelo glossário (elemento externo de interferência culta), para o cerne constitutivo do narrar que os torna sujeitos, dos quais se apreende não uma tipificação redutora, mas “a revelação do Homem, através da circunstância cabocla”.⁸⁷

A entrevista rosiana que, num primeiro momento, pode parecer um passo atrás ao não entregar plenamente a voz ao vaqueiro, acaba por desvelar como ideológica e até mesmo ingênua a ideia de que a mera entrega, seja por uma planificação linguística inverossímil ou pela mediação do glossário, resolveria um problema mais complexo e, no limite, irresolúvel: a inseparabilidade entre narrador e narrativa, mediada pelo corpo daquele que narra. Nesse sentido, a reposição do problema em Simões Lopes Neto, assim como em Silveira, mostra-se mais próxima do anseio rosiano, embora com algumas diferenças fundamentais. Em *Contos gauchescos* (1912), todas as narrativas são contadas por Blau Nunes, vaqueiro de oitenta e oito anos, cuja apresentação, breve introito que precede as narrativas, é mais direta que a de Mariano, principiada por uma simples linha introdutória – “Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano” – seguida por quatro intervenções diretas do vaqueiro, nas quais este resume seu amplo périplo viageiro pelo estado, ainda fresco na memória do mais que experiente vaqueano: “– Da digressão longa e demorada, feita em etapas de datas diferentes, estes olhos trazem ainda a impressão vivaz e maravilhosa da grandeza, da uberdade, da hospitalidade.”⁸⁸ Sua última intervenção nesse preâmbulo é marcada pelo signo ostensivo do visto, enumerando a grande variedade de objetos, fenômenos e lugares dos quais dá testemunho – “Vi a colmeia e o curral; vi o pomar e o rebanho; vi a seara e as

⁸⁶ SILVEIRA, Valdomiro. Aquela tarde turva. In: *Lereias (Histórias contadas por eles mesmos)*, cit., p.183.

⁸⁷ NUNES, Cassiano. Valdomiro Silveira: um sistema de delicadeza, citado em FREDERICO, Enid Yatsuda. Introdução, cit., p. XIX.

⁸⁸ NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. Introdução, variantes, notas e glossário de Aurélio Buarque de Holanda. Prefácio de Augusto Meyer. Posfácio de Carlos Reverbel. Porto Alegre: Globo, 1949, p.123.

manufaturas; vi a serra, os rios, a campina e as cidades” – culminando numa poderosa memória ocular formada por olhos que “condenados à morte, ao desaparecimento, guardarão na retina até o último milésimo de luz, a impressão da visão sublimada e consoladora”.⁸⁹ Palavras como “retina”, “milésimo” e uma formulação como “visão sublimada e consoladora” nos parecem um pouco inesperadas na boca de um vaqueiro, mas elas preparam a peroração do trecho,⁹⁰ em que Blau assevera que sua vida e memória dedicam-se a um bem comum, em que seu coração “arfará num último esto para que a raça que se está formando, aquilate, ame, glorifique os lugares e os homens dos nossos tempos heroicos, pela integração da Pátria comum, agora abençoada na paz.”⁹¹ Assim, não deixa de haver um *telos* nessa narrativa, marcada pela rememoração, com saudade, de um tempo anterior que se deseja recuperar. Em seu estudo, Ligia Chiappini discute em que medida essa ânsia pelo retorno de uma “idade de ouro” não entabula uma dialética entre a “reprodução da ideologia dominante” e uma “forma de resistência do que há de humano em homens reduzidos a servos”, uma vez que os grandes eventos do passado são vistos sob a ótica de um “peão-soldado que, ao narrar a sua história inserta na História do Rio Grande, e esta como parte da sua vida, readquire ele próprio a densidade histórica e a dignidade humana que perdera enquanto ‘bucha-de-canhão’ ou trabalhador servil”.⁹²

Há aqui ao menos duas diferenças fundamentais em relação a “Com o vaqueiro Mariano”. Neste, como não temos informações diretas sobre seu passado, Mariano nos é apresentado unicamente em função de sua atividade, sem visar uma possível alegorização de ideais abstratos, i.e, “sem pôr sentido”. Além disso, sua relação com a memória, sendo “bom-condutor de sentimentos” e “governador de si mesmo” é, quase se pode dizer, uma visão emancipada: Mariano é, antes de tudo, um corpo em ação narrativa, cujo contar é motivado pelo presente, ou seja, pelo instigar do seu interlocutor e seu desejo de satisfazê-lo, não demonstrando qualquer pendor nostálgico. Blau, por

⁸⁹ Ibidem, p.123.

⁹⁰ Além disso, elas acabam por, apesar do estranhamento, suavizar a transição de vozes no introito, algo que não se limita apenas a essa transição evidente, mas também às irrupções da voz do escritor enquanto “imaginação consciente e criadora” no permeio das falas de Blau Nunes, o que, como aponta Augusto Meyer, permitiu que Lopes Neto alcançasse um equilíbrio possível entre o “linguajar e a estilização” de modo que praticamente não se nota “solução de continuidade”. MEYER, Augusto. “Prefácio”. In: NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, cit., p.15.

⁹¹ NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, cit., p.124.

⁹² CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 280, 283 e 288.

outro lado, como indica seu introdutor – que retoma a palavra, explicitando as condições de “amizade e da confiança” que tornaram o vaqueiro seu guia –, foi furriel farroupilha de Bento Gonçalves e “marinheiro improvisado”, estando vaqueiro no mais da velhice, de modo que seus causos se gestam a partir do “entretanto dos tempos”⁹³ e das ocupações: “das erosões da morte e das eclosões da vida, entre o Blau – moço, militar – e o Blau – velho, paisano –, ficou estendida uma longa estrada de recordações”.⁹⁴ O recontar destas, seus causos, é marcado pela dimensão do gesto natural e simultaneamente precioso de estender ao sol “roupas guardadas ao fundo de uma arca”⁹⁵, caracterização que parece apontar para certo *esforço* evocativo, em que a recuperação do passado, simbolizado pelas roupas de outrora, traz em seu bojo o anseio de torná-las reutilizáveis, figurando dentre elas, possivelmente, seus uniformes.

Em certa medida, Blau é pego neste enclave de temporalidades, enquanto em “Mariano” a sensação de descompasso e a busca pelo entremeio, em seu âmbito plurissignificativo, como se verá, é particular ao interlocutor letrado. A alternância entre as falas de Blau e sua recomposição pelo apresentador, limitada ao pórtico do livro, é a estrutura que o texto rosiano adota – já demarcada em seu título que anuncia a “interlocução em presença” – pondo assim o foco na transmissibilidade e seus impasses. Para Aurélio Buarque de Holanda, o estilo do escritor gaúcho é, em uma palavra, telúrico, “carregado de todo o húmus que fecunda as árvores lá no mundo calado e laborioso das raízes”; no entanto, há uma observação importante: Blau Nunes, em sua expressão, “fala para gente do seu meio”,⁹⁶ dado que ajuda a diminuir a distância léxica e topográfica, mas não elide o fato de que seu interlocutor, muito mais jovem, representa um outro eixo temporal, modernizado e dissonante.⁹⁷ Enquanto o texto

⁹³ Valemo-nos aqui do título do livro de Ligia Chiappini sobre a obra do autor gaúcho.

⁹⁴ NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, cit p.124.

⁹⁵ *Ibidem*, p.124.

⁹⁶ HOLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto – Pintura, e não fotografia. In: NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, cit., p.72.

⁹⁷ As intervenções de Blau Nunes dirigidas a seu ouvinte dividem-se em três objetivos principais: 1) chamar a atenção para aspectos importantes, captando o interesse do ouvinte – “Mas, onde quero chegar: vou mostrar-lhe, lá, bem no meio do manantial, uma cousa que vancê nunca pensou ver” (“No manantial”); “Vancê reparou?” (“O mate do João Cardoso”); 2) auscultar a compreensão do que é dito – “vancê compreende?” (“O negro Bonifácio”); “Vancê tome tenência e vá vendo como as cousas, por si mesmas, se explicam.” (“Contrabandista”); 3) postular uma diferença fundamental de compreensibilidade pela consciência do tempo partido: “Vancê é moço, passa a sua vida rindo... Deus o conserve!” (“Trezentas onças”); “Se vancê fosse daquele tempo, eu calava-me, porque não lhe contaria novidade, mas vancê é um guri, perto de mim, que podia ser seu avô... Pois escuite.” (“Correr eguada”); “Hoje...

rosiano termina por uma breve alternância dialogal com verbos no presente que indiciam uma possibilidade de compreensão mútua, a despedida do apresentador de Blau Nunes é enfeixada no âmbito do que já se completou – “Querido digno velho! / Saudoso Blau!” – e que permanece como memória presentificada pela narração do vaqueano, daí o apelo ao leitor: “Patrício, escutai-o”.⁹⁸ Cabe notar, por fim, a semelhança, em termos de ritmo e construção, aliada a importantes diferenças de escolha lexical e caracterização dos vaqueiros na apresentação feita por seus interlocutores. No caso de Blau Nunes, o excerto põe em destaque a autenticidade de um vaqueiro formado à moda antiga, perdida no presente, e dotado de memória cristalina auxiliada por um verbo facundo que se encarna no “vivo e pitoresco” da expressão regional:

Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco.⁹⁹

Em “Com o vaqueiro Mariano”, o parágrafo de abertura oferece as informações básicas que se espera de uma entrevista – quem, quando, onde –, mas também do gênero épico e dramático¹⁰⁰, e funciona como uma espécie de moldura para o personagem,

onde é que se faz disso? É verdade que há muita cousa boa, isso é verdade... mas ainda não há nada, como antigamente, tomar mate e correr eguada... Xô-mico!... Vancê veja... eu até choro!... Ah! tempo!” (“Correr eguada”); “– Vancê desculpe a demora: mas quando se encontra um conhecido do outro tempo – e então do tope deste! – a gente até sente uma frescura na alma!” (“Melancia – Coco verde”); “– Vancê está se rindo e fazendo pouco?... É porque vancê não é daquele tempo...” (“Melancia – Coco verde”).

⁹⁸ NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, cit., p.124.

⁹⁹ Ibidem, p.124. Em sua edição, com dedicatória de Aurélio Buarque de Holanda, organizador da mesma, Rosa fez pouquíssimas intervenções, geralmente ligadas ao uso de um termo ou frase mais expressiva. Nesta apresentação mesmo marcou apenas o termo “retrovim”. No caso dos paratextos, destacou algumas formulações do prefácio de Augusto Meyer: “interesse humano”, “profunda poesia da terra”, “ambivalência amorosa”, “absurdo moral da criatura”, “quadro... à espera de um psicanalista”, “movimento da ação”, assim como observações sobre “o interesse psicológico logo se impõe ao leitor, como valor predominante”, a capacidade do autor de “exprimir as dores e alegrias humanas” e o fato de que “não estamos diante de um regionalista empenhado em sobrecarregar a descrição do pitoresco”. Em certa medida, todas essas observações poderiam, com maior ou menor grau de pertinência, ser refratadas para a literatura rosiana. O restante das intervenções refere-se ao glossário comentado por Aurélio em que este inclui, na explicação dos termos, sua utilização por outros escritores, como o próprio Rosa que, assim, vê-se incluído na tradição regionalista pela retomada e ampliação certos usos. Cabe ressaltar ainda o dado curioso de que, em “No manantial”, Blau Nunes narre o caso, justamente, de certo Mariano.

¹⁰⁰ “A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica, *quando, onde* e *quem* terão de estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro, e o que falta à

indiciando todo um programa estético por parte de Rosa em forte oposição ao regionalismo do século XIX que heroicizava, em moldes burgueses, a figura do vaqueiro:

Em julho, na Nhecolândia, **Pantanal** de Mato Grosso, me encontrei com 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-em-osso, que nele não poderia empessoar-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 calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo.¹⁰¹

Iniciado sob o signo do encontro e consciente de sua realidade corpórea, a descrição do vaqueiro procura apartá-lo da mitificação tipificadora da literatura de outrora, uma vez que o cediço da lenda não pode tomar corpo nele. Como contraparte, a gradação especificadora que encerra o trecho (pessoa/homem/vaqueiro/José Mariano da Silva) promove o “empessoamento” de Mariano, cuja profissão encontra-se em equilíbrio com o nome pessoal, fato destacado pelo uso do verbo no presente que resume o que então se postulava no passado. Se o recurso à melhor literatura permite compreender o vaqueiro enquanto “Típico, e não um herói, nenhum”, há sempre algo que escapa, indeterminado e fragmentário: “quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais”. Questões de gosto e época à parte, a estratégia dos escritores é semelhante, sendo possível apontar algumas atualizações de Rosa para certos termos: Genuíno tipo / Era tão de carne-em-osso; impulsivo na alegria / crepitante de calor humano; memória de rara nitidez / bom-condutor de sentimentos; perspicaz / inteligente etc. Nos dois casos, existe uma ligação afetiva entre ouvinte e vaqueiro, tendo este atuado como guia do primeiro. No entanto, o texto de Lopes Neto valoriza o pertencimento do vaqueiro ao seu ambiente, como representante regional, inclusive em termos de linguagem, ao passo que Rosa vê em Mariano não um tipo, mas sim o típico, que congrega os elementos essenciais que a literatura separava sem, no entanto, heroicizá-lo gratuitamente, culminando na gradação que marca seu caráter individuado.

fundamentação do todo é acrescentado posteriormente.” STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.46.

¹⁰¹ As citações, quando não houver indicação em contrário, foram retiradas do exemplar do periódico presente no arquivo pessoal do escritor. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documentos JGR-R02,235, JGR-R02,236 e JGR-R02,237. No caso do livro de 1952, o mesmo não conta com numeração de páginas, de modo que a referência se limitará ao ano.

A figuração de Mariano feita por Rosa, ainda que ligada ao vaqueiro individualizado, extravasa sua referência, tocando em dimensões mais amplas de representação. Se, por um lado, o conto pode ser entendido como uma espécie de estudo de um vaqueiro modelar, típico – entendendo típico como uma síntese forjada esteticamente a partir de uma tradição literária que ganha uma imagem representativa –, ele já elabora, pela dimensão singular, o problema da falta de entendimento e diálogo entre as classes, central em *Grande sertão: veredas*.¹⁰² Mais do que isso, se as forças histórico-universais vigentes até então desencadearam uma desproporcionada catástrofe de âmbito global marcada, em grande medida, pela imposição injustificada de arbítrios pessoais transformados em frenesi coletivo, como vimos em “O mau humor de Wotan”, “Com o vaqueiro Mariano”, texto-irmão daquele, é perpassado pelas impressões e linguagem do “grande fenômeno” corporificadas na violência animal, nos entraves comunicacionais e no anseio de integração que se sabe falho, mas nem por isso vão. O olhar de Rosa procura salvar em Mariano justamente o caráter de “autocontrole” constitutivo do herói épico,¹⁰³ vendo nesta atitude uma dimensão inequívoca de resistência ao desejo de dominação e sua inevitável *hybris* trágica. O âmbito do controle do vaqueiro se enraíza no domínio do *corpo* posto em convivência com outros corpos (de homens e bichos), na linha tesa daquilo que nunca se domestica de todo. O Pantanal, “Terra Indoméstica”, reserva ao narrador rosiano um aprendizado dificultoso: conviver sem domesticar, lição central recolhida no duplo veio de técnica literária e ação humanizadora.

O narrador rosiano encontra-se no âmago de um tempo fraturado, consciente de um impossível retorno ao mundo pré-guerra, evento que alterou, nos espaços mais recônditos, a segura e sóbria significação de todas as coisas: “jogada a primeira bomba atômica, até a noção de rabo de boi e do capim teriam de se transformar, no chapadão do Urucúia ou no pantanal do Mato Grosso”¹⁰⁴. Se o deslizamento do estável e do constituído apresenta uma face destrutiva e desagregadora, ele permite, no seu revés, a constituição de um outro, movimento dúplice delineado pela sucessão de epígrafes,

¹⁰² BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004, p.385

¹⁰³ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com auxílio de Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013, p.221.

¹⁰⁴ Trata-se de parte do fragmento 19 do ensaio inédito “Liquidificador”, no qual Rosa aponta para a necessidade de se olhar para as coisas, em sua perpétua mobilidade, pela perspectiva sempre renovada de uma criança. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-21,01.

como veremos, e refratado, no texto, pelo pendor dialético de imagens que mesclam as representações do Pantanal como ínfera *selva selvaggia* e *locus amoenus* edênico.

3.4 O vaqueiro emoldurado

Antes de ser apresentado ao vaqueiro do Pantanal, o leitor se depara com uma epígrafe de Joseph Conrad (1857-1924), extraída da narrativa “*The Black Mate*”: “*I have known a West country sailor, boatswain of a fine ship, who looked more Spanish than any Spaniard afloat I’ve ever met. He looked like a Spaniard in a picture.*” Em seu exemplar, Rosa sublinhou parte do trecho e, ao lado de traço vertical que destaca sua totalidade, escreveu: ARTE.¹⁰⁵ Lida em isolamento, a epígrafe remete ao encontro com um outro e ao seu emolduramento exemplar,¹⁰⁶ gesto fixador tensionado por seu deslizamento identitário. Composta em 1886 e publicada em 1908, “*The Black Mate*” é possivelmente a primeira narrativa de seu autor, que ainda não encontrara o estilo brumáceo e o apuro técnico no encadeamento de instâncias narrativas que marcam alguns de seus textos seminais, como *Heart of Darkness* (1899). Pelo contrário, o que há de obscuro e inapreensível na narrativa, não tendo contraparte estilística, é revelado como artifício engenhoso sugerido pelo narrador não nomeado ao seu amigo protagonista, Winston Bunter, alcunhado “*The Black Mate*” pela longa cabeleira negra que o distinguia. Outrora capitão de um navio que se perdera, Bunter se encontra subordinado ao capitão Johns que, devoto do sobrenatural, dispensava-lhe acerbo desprezo. O logro almejado consistia na encenação de um encontro sobrenatural cujas consequências seriam tanto a conversão de Bunter ao pensamento espiritualizado de Johns quanto o esmaecimento do seu cabelo, tornado branco e, assim, motivo de espanto para a tripulação. Se o ponto de vista se mostra limitado no início, no decorrer da narrativa ele se espalha na devassa das ideias e sentimentos não só do amigo, que poderia tê-los reportado, mas também nos dos outros personagens, operando uma

¹⁰⁵ CONRAD, Joseph. *Tales of Hearsay*. Prefácio de R. B. Cunninghame Graham. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1925, p.198. Rosa fez poucas intervenções no volume, exemplar que pertencera a um provável leitor alemão que nele anotara, a modo de um glossário, a tradução para o alemão de termos que lhe pareciam obscuros. Além deste volume, Rosa também possuía uma edição francesa de *Typhon*, em tradução de André Gide, e o livro de Hamilton Nogueira, *Linha de sombra: um estudo sobre a obra de Joseph Conrad*.

¹⁰⁶ Em sua análise, Edna Calobrezi diz que o primeiro parágrafo do texto ecoa a epígrafe de Conrad ao colocar o vaqueiro como personagem de livro e modelar representante de sua classe, o que lhe confere universalidade. *Morte e alteridade em Estas estórias*. São Paulo: Edusp, 2001, p.87.

transição um pouco brusca. Para além dos dados específicos desta narrativa, há que se notar que ela figura ao lado de “*The Tale*”, “*The Warrior’s Soul*” e “*Prince Roman*” em *Tales of Hearsay* (1925), coleta publicada postumamente cujos textos, no entender dos editores, estariam afinados com um título já há tempos pensado pelo autor, o que confere ao conjunto a autoridade de seu criador.

Pode-se dizer que o vetor de unidade do volume se encontra no fato de que seus narradores, todos em primeira pessoa, narram histórias de outrem, com graus distintos de posicionamento quanto à obtenção de tais informações. Em “*The Warrior’s Soul*”, por exemplo, um narrador russo sem nome conta a história do compatriota Tomassov em seu relacionamento com o francês e também soldado De Castel durante as Guerras Napoleônicas, cujo primeiro encontro se dera em situação de disputa amorosa que acaba por gerar uma camaradagem sincera, em que De Castel salva a vida do russo ao avisá-lo previamente sobre uma ofensiva francesa. Em um novo encontro, em lados opostos no campo de batalha, De Castel, percebendo o inadiável, implora ao amigo que o mate, ao que, pesaroso, Tomassov acaba por concordar, lembrando-se do favor passado. “*Prince Roman*”, por sua vez, ficcionaliza a história do príncipe polonês Roman Sanguszko, que lutou, sob disfarce, contra a opressão russa em seu país, sendo capturado, reconhecido e, recusando-se a qualquer acordo e reforçando seu ideário político, acaba por ser condenado a vinte e cinco anos de trabalhos forçados nas minas siberianas. Cumprida a pena, retorna a uma de suas propriedades, vivendo em humildade devotada ao próximo. A história é contada por um anônimo narrador polonês que alega tê-lo visto já em velhice, preenchendo a história com informações possivelmente públicas sobre seu passado, mas que, ao longo do percurso, acaba por entrar nos pensamentos e impressões do príncipe, alçando-se à onisciência. Essa passagem muito direta entre a memória dos narradores e a intrusão no pensamento dos personagens cria alguns curtos-circuitos de verossimilhança, sendo comum, por exemplo, o retorno ao ponto de vista mais restrito ao final dos contos como modo de conferir-lhes autenticidade. Nesse sentido, o exemplo mais interessante é “*The Tale*”, no qual instado por uma ouvinte, o narrador, oficial da marinha inglesa em licença durante a Primeira Guerra Mundial, conta a história de um capitão de navio que, patrulhando o Mar do Norte, depara-se com uma embarcação de país neutro numa enseada. Suspeitoso, decide abordá-la, vindo a saber por seu capitão que lá estavam parados por problemas mecânicos e que, com estes já resolvidos, retomariam curso rumo a um porto

inglês. Embora as aparências pareçam corroborar as informações, o capitão britânico sente algo de estranho, em especial no comportamento do capitão estrangeiro que, aparentemente bêbado, alega não saber onde se encontra. O oficial inglês, por fim, ordena ao outro que retome seu curso dando-lhe a indicação de uma falsa rota, que acaba por ocasionar o naufrágio e morte de toda a tripulação. O diferencial de “*The Tale*” é que o narrador narra, em terceira pessoa, sua própria história, emergindo da despersonalização, ao final, para presentificar, diante de sua ouvinte, a angustiada dúvida: não saber se condenou, com sua tripulação, um homem íntegro ou pérfido.

A expressividade do título conradiano parece particularmente afinada com as tensões constitutivas da entrevista rosiana. Se em *Tales* [Contos] já temos a junção do oral com o escrito, *Hearsay* [ouvir-dizer] instaura uma cadeia propagativa de fios narrativos cuja origem muitas vezes se perde. O termo se refere tanto ao caráter falseado das palavras (fofoca, rumor) quanto ao gesto de afiançá-las pela presença de um corpo que assim se faz testemunha. Sua incapacidade de constituir prova jurídica, por outro lado, enfatiza um dado do intransmissível que, ao se reportar, invariavelmente se contamina, constituindo, assim, inevitável *glosa* ao texto original.

Em “Com o vaqueiro Mariano”, se o narrador dá o mote sobre qual Mariano glosa em múltiplos causos, ele também se vale da glosa (e não mera paráfrase) como estratégia compreensiva, mas ciente de sua falibilidade, posto que o que requer elucidação não se encontra nos termos do vaqueiro (embora ainda se note aqui o uso de itálico e aspas em alguns poucos momentos), mas na própria experiência que se deseja fixar. O início do contato se dá por uma “conversa de três horas, à luz de um lampeão”, motivada pelo desejo do narrador de aprender sobre “a alma dos bois” que o “almado” Mariano bem conhece. A descrição deste possui certa feição pictórica, marcada pelo retrato de uma postura e todo um gestual estudado de “homem-de-ação posto em tarefa meditativa”. Mariano aparece enrolado no poncho com “as mãos plantadas definitivamente na toalha de mesa, como as patas de um bicho em vigia”, o que já marca a aproximação feita pelo narrador entre seu interlocutor e o mundo animal (e que encontra seu reverso nas estórias humanizadoras do vaqueiro, em que os bois possuem sentimentos como ódio e tristeza) bem como o pertencimento completo do vaqueiro ao seu habitat, com as mãos, incorporadas à terra em sua própria fertilidade, *plantadas* em definitivo na mesa. Em oposição à estase do retrato, os “grandes olhos bons corriam cada gesto” do narrador, assegurando sua proteção enquanto exprimem uma tênue

desconfiança. Como que reforçando o equilíbrio entre homem e seu espaço – o emoldurado da figura – a recorrência do som reforça a essencialidade do intento, por meio de aliterações de baixa intensidade, que reverberam em clave mais grave uma espécie calma de harmonia: “Seu rosto de *feitura franca, muito moreno*”, marcado pela “*prestança em proteger*”.

Caracterizado como “denso, presente, almado”, Mariano é capaz de articular suas experiências com tranquilidade, sendo “bom-condutor de sentimentos” e “governador de si mesmo”.¹⁰⁷ Emanando “sobretudo um sentido de segurança, uma espécie tranquila de força”, o vaqueiro conta “no de leve, sem pôr sentido”, deixando a interpretação por conta do ouvinte que, como se verá, encontra sérias dificuldades em mediar o legado problemático de Mariano e a experiência do leitor. Essencialmente, Mariano não é apenas homem de ação, mas homem de palavra, i.e., narrador. Se a epígrafe de Conrad o aproxima da imagem do marinheiro, que, para Benjamin, representa uma das famílias de narradores, daqueles que acumulam o saber das distâncias por meio das viagens,¹⁰⁸ que para o vaqueiro servem para a condução do gado, Mariano também possui o saber profundo de sua terra e seus pastos, que conhece como poucos, gabando-se, inclusive, de sua manha de “rastreador”.¹⁰⁹ De fato, o assunto de Mariano, a matéria de seus causos é o seu fazer, praticamente não existindo separação – “Porque dele se propagava, em ação direta” – entre fazer, viver e narrar, algo incrustado numa cultura em que “o *saber fazer* institui hierarquias, ao passo que se torna necessário à sobrevivência do homem nas terras encharcadas”¹¹⁰

“Contou-me muita coisa”, diz o narrador. Mariano fala do garrote Gabiru, cujo “berro mais saudosos” lhe salvava diariamente a cabeça; da vaquinha Buruvi, guarda-costas de moça em seus pudores; de “misteriosos assuntos”, como o boi preto que em noite escura “entende o cochicho da gente”. Reportando a narração do vaqueiro sobre a relação do gado com as mudanças climáticas, as aliterações retornam, ganhando ritmo

¹⁰⁷ A importância desses termos para o projeto formativo de Riobaldo será discutido na última parte deste trabalho.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I*, cit., p.213-240.

¹⁰⁹ Sobre a importância de saber se locomover pela vastidão do natural pantaneiro, Fernandes nos diz: “Nada pior do que ser engolido pela natureza, ir e não saber voltar. [...] [O pantaneiro] se orienta por rastros, penhas, morros, rios, árvores, à noite, pelas estrelas. Saber guiar é condição *sine qua non* para sobreviver, necessário é não perder o rumo.” *Entre histórias e tererés*, cit., p.47.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.55.

pelo marcado das oclusivas alveolares e pelo deslizamento das sibilantes e aproximantes laterais: “Falou do alvoroço geral do gado, quando o tempo muda: do desfile deles, para o sal das salinas, nas sizígias”.

A proximidade entre “Com o vaqueiro Mariano” e “O mau humor de Wotan” não é apenas cronológica – este sai em jornal exatamente na semana entre as publicações das partes dois e três daquele –, mas também formal, linguística e até mesmo ética, partilhando da composição de um *ethos* específico. O vocabulário de guerra, trazido da experiência europeia, é trasladado para o interlúdio pantaneiro na descrição de uma violência subjacente ao aparentemente domesticado. Os rodeios, ocasião em que o gado é reunido para ser marcado, contado ou curado, tornam-se uma situação limite em que o vasto e variado conjunto de animais (touro, bois, bezerras, vacas), agrupados num único grande rebanho num espaço mais ou menos constrito, “oscilando e girando, com ondas de fora a dentro e do centro à periferia”, é contornado pelos vaqueiros que, “cruzando galopes, como oficiais de uma batalha antiga”, procuram garantir a continuidade da viagem da “imensa bomba viva, que ameaça a estilhaçar-se e explodir a hora qualquer, e que persevera na estridência de mugidos: fino, grosso...”¹¹¹ Em uma única passagem, Rosa perfaz o circuito do épico em seu nascedouro – oficiais de uma batalha antiga, sentido que permanece na epicização da figura do vaqueiro, como veremos no próximo capítulo¹¹² – até sua abolição pela guerra moderna, corporificada no desumano da bomba. No entanto, trata-se de uma bomba viva, produzida pelo ajuntamento dos animais e em seu rompante indoméstico, prefigurando-se aqui aquela é talvez a maior obsessão temática do escritor: o estouro da boiada.¹¹³

¹¹¹ Na versão em livro de 1952, Rosa acrescenta mais nuances aos mugidos: “fino, grosso, longe, perto, forte, fraco, fino, grosso...”

¹¹² Vale adiantar que para Rosa, o boi e o touro são os animais épicos por excelência, constituindo uma verdadeira obsessão na marginalia dos grandes épicos presentes em sua biblioteca.

¹¹³ Em 1953 o jornal Flan anunciou a intenção de Guimarães Rosa em publicar dois novos livros: *O bestiário amoroso* e *Com os vaqueiros*. Este último seria composto por “Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro” e uma seleção de cenas de estouro extraídas de autores como Rui Barbosa, Euclides da Cunha e Rudyard Kipling. No caso de Euclides, trata-se da seção “Estouro de boiada” da segunda parte de *Os sertões*, “O homem”. De Kipling seria o poema “Mulholland’s Contract”, no qual um marinheiro que vigiava o convés sobrevive a um estouro de boiada no mar por meio de um contrato com Deus pelo qual deveria instruir seus colegas marinheiros a abandonar as vicissitudes terrenas e professar a palavra divina. O poema foi publicado pela primeira vez na *Pall Mall Gazette* em 6 de junho de 1895 e depois recolhido em *The Seven Seas* (1896). Sobre o assunto, ver: COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa, viator*, cit.

O narrador reporta os causos de Mariano sobre a onça parda que “estoura o gado nos malhadouros”; os touros pastores, “mortos a carabina”, os bois notívagos da Serra da Bodoquena... Menciona a inundação, que insula os rebanhos nos “firmes do Pantanal”, os bois em desespero,¹¹⁴ “centenas sobre centena”, restando, no remate da agonia, com a estiagem, “só uma montanha de esqueletos e caveiras”, outra imagem bastante próxima do vocabulário de guerra. Em causo exemplar, narrado pelo vaqueiro, tem-se a estória de “um touro jaguané que morreu de tristeza”. Animal independente, “de ideia”, abandona qualquer agência quando lhe colocam o laço na cabeça, mesmo diante dos ataques dos pegadores – “Tremia, mas ficava quieto” – dando-se por vencido. Na síntese interpretativa do vaqueiro, a abnegação do touro requer precisão vocabular, em que o gesto ativo da morte (“Morreu”) é esmaecido pela entrega do animal: “Morreu lá, de raiva, vergonha. Faleceu, mesmo...”. Com alguma liberdade, trata-se de morte semelhante à de Hans-Helmut, que vencido em sua ideia pelo sequestro do corpo e exposição direta ao terror, acaba não por morrer, mas, sim, “passar”. Vale ressaltar, ainda, a proximidade do instrumento da perdição do boi e do amigo: o laço que lhe doma a ideia e o baraço que corporifica as fatais palavras do amigo alemão.

A integração entre o vaqueiro e a matéria de seus causos é percebida pelo narrador (“a paciência, que é do boi, é do vaqueiro”) que, mais uma vez, recorre à aliteração, implicando, pela repetição dos sons, a contiguidade entre a vida e suas lides diárias: “Tinha para crescer assombro, essa lida *vivida* contra *vida adversa*”. Pronto para saciar as perguntas do narrador, que deseja saber “suas horas de maior perigo”, Mariano se põe a contar “compassado, umas mal-cicatrizadas histórias”. Há uma mudança interessante na reescrita que consta no livro de 1952: “Eu quis saber suas horas sofridas em afã maior, e ele foi narrando, compassado, umas sobressequentes histórias”. Na formulação original, “mal-cicatrizadas” parece contradizer a descrição do parágrafo de abertura, que toma Mariano por “bom condutor de sentimentos” e “governador de si mesmo”. As cicatrizes em aberto falam de um possível trauma não interiorizado, não conduzido pela organização psíquica do vaqueiro, enquanto que a substituição por

¹¹⁴ A descrição não deixa de evocar uma espécie de *topos* de narrativas de inundação no Brasil, a figura do boi morto, que comparece, por exemplo, no poema homônimo de Manuel Bandeira e no romance de estreia do também pernambucano José Luiz Passos, *Nosso grão mais fino* (2009).

“sobressequentes”, além de valorizar o aspecto expressivo, reforça a imanência do narrar.

O caso mais elaborado pelo vaqueiro se refere ao episódio da queimada. Estando próximo dos cabeceiras à direita da boiada em dia tão quente que “a luz no ar parecia uma chuva fina, dansava assim como cristal e umas teias de aranha, ou uma fumacinha, que não era”, Mariano, pervagando em meio à totalidade do natural – “Afora os bois, eu só via o céu, o sol e o capinzal” –, é despertado por um grito que indicava a mutação da chuva fina em “fumaça, mesmo”, com as “lavaredas correndo, em nossa frente, numa largura enorme”. Deslocada para o final do parágrafo, marca presente na textualização da técnica suspensiva do seu discurso pelo narrador, a revelação: “Era uma queimada”. A utilização do pretérito imperfeito – “Era um dia tão forte” – insufla uma dimensão de realidade contínua, inacabável, dado reforçado pela vastidão do cenário que reunia bois e sol, céu e capinzal. A introdução do pretérito perfeito – “Mas, de pancada, tudo parou” – funciona como um risco que corta a paisagem, substituindo-a por outra, também interminável e introduzida pelo imperfeito (“Aí era fumaça mesmo”; “Era uma queimada”), que se aproxima sem negaceios – “lavaredas correndo” –, culminando na imagem do móvel “paredão desumano, vermelho e amarelo [...] que corria também, querendo vir mais que a gente”.

Cercados por dois focos de fogo – a queimada original e um segundo, causado “por descuido ou brincadeira de gente sem responsabilidade” dos vaqueiros integrantes da culatra –, sobra apenas o recurso da via-recta (“só mesmo voltando de direto”) com auxílio da proteção divina, pois agora “estava queimando tudo a rodo, fim de mundo”. A narrativa do vaqueiro introduz a dimensão do *desatino do natural*, na qual o fogo, de origem mesclada entre fenômeno natural e intervenção humana – recuperando, portanto, sua essência mitológica de presente mortal –, promove uma irrupção desesperada, com o ar cheio de pássaros voando “sem regra”, “transtornados”, caindo e machucando os vaqueiros; e bois berrando em desafio ao fogo em meio a trovões e relâmpagos, “desenveredando por onde podiam”, em movimentos bruscos que por vezes lhes rasgavam a pele, com o osso a “despregar da carcaça e subir levantando o couro”, vagando sem rumo, gemendo, “feito sombração”.

A ideia de um fogo ocasionado, ainda que em parte, “por descuido ou brincadeira de gente sem responsabilidade”; a ameaça onipresente do estouro do gado que “na ânsia de andar torrado, podia perder o tino e dansar doido, ali, no dentro,

pisando todos”; a redução das possibilidades de fuga a um “corredor estreito” ou “beco apertado, fogo de cá, fogo de lá”; a visão de um boi que se aparta dos outros, tendo “perdido sua coragem no duro da precisão”; as cinzas misturadas às lágrimas; o ressecar da água (“aquele braço de água morta”; “Era quase uma lama só, uma baía já secando”); o fim do mundo pelo fogo, com o ar fazendo peso e a fumaça eclipsando o discernível ao engolir o contra-fogo acendido pelos vaqueiros (“Preteou noite, com a corrumaça de cinza e fumaça, tampando tudo”); e a própria sensação de morte iminente pelo “fim pior que há, de fogo nos ossos”, reforçada pela aliteração das oclusivas – “O trupo da boiada no meu ouvido: *tou morto, tou morto, tou morto*” – compõem um vasto quadro apocalíptico, infernal – “Um estava no inferno, nas profundas” –, um *locus horribilis* não muito distante dos horrores da guerra terminada há pouco.¹¹⁵ Embora a cena tenha ligação profunda com seu ambiente – a queimada como elemento constitutivo do modo de ser pantaneiro e da cultura do boi –, seu aspecto vívido e tenso extravasa o referente, inserindo-se num conjunto mais amplo de representações do qual faz parte a *disruption of nature* ou *Nature déchaînée* que, vislumbrada em portentosos augúrios, aponta para problemas humanos e políticos do presente, como em algumas tragédias de Shakespeare¹¹⁶, bem como a *renovação do mundo* pela ação de um elemento natural incontrollável que o destrói, como ocorre no incêndio de *Walhalla* que precipita o *Ragnarok* da tradição nórdica (e da parte final da tetralogia wagneriana), mas também na narrativa do dilúvio bíblico.¹¹⁷

¹¹⁵ Em seu estudo, Larrea divisa uma dualidade na reposição do *locus horribilis* ao longo dos séculos entre lugares que se impõem ao homem como fontes de angústia (inferno, gruta, cemitério, prisão) e lugares neutros convertidos em *horribilis* pela ação direta do homem sobre eles, de modo que, no espectro moderno, a imagem quintessencial do *locus horribilis* seria não o inferno mas a guerra: “*Les jardins des délices oculte des monstres et se presente comme un labyrinthe de tourments*”. LARREA, María Esperanza Bermejo. Présentation. In: _____. (Org.) *Regards sur le “locus horribilis”*: manifestations littéraires des espaces hostiles. Zaragoza: Prensas de la Universidad Zaragoza, 2012, p.14.

¹¹⁶ A partir das observações de Caroline Spurgeon sobre os núcleos imagéticos de *Macbeth*, *Hamlet* e *Othello*, podemos sugerir uma espécie de vetor unitário entre essas três peças pela centralidade da ideia da corrupção do natural, que instaura o âmbito do ‘unnatural’ que, por sua vez, ecoa como crítica ao presente político corrompido, seja pelos regicídios das duas primeiras peças ou na percepção estrangeirizadora que recai sobre Otelo e seu relacionamento com Desdemona. SPURGEON, Caroline. *Shakespeare’s Imagery and what it tells us*. Londres: Cambridge University Press, 1952.

¹¹⁷ A pluralidade de referentes simbólicos do fogo inclui a tensão constitutiva entre criação / destruição (o fogo que aquece também mata; terra renovada / arrasada) bem como entre o divino e o demoníaco (a teofania da sarça ardente / luz divina; as chamas infernais). Para um estudo detalhado, ver: BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

A irmanação entre homens e animais, em suas variadas espécies, que marca a narrativa bíblica sobre Noé e sua arca comparece trasladada às terras encharcadas do Pantanal:

[...] uma porção de bichos, porco-do-mato e todos, corriam p'ra o meio daquele pração ainda *seco*, pedindo socorro à gente...

... E ficamos esperando, ali com os bois, tudo irmãos”

Gado só? O senhor acredite, lá na *baía* já tinham amanhecido outros bichos, de muitas qualidades, e estavam confiados com os bois. Anta até, eu acho. Me lembro de um veado galheiro, um cervo, que ficou o tempo todo no meio, passou o fogo ali junto...

Dilúvio às avessas, a queimada traz em si as conotações daquele, como a ideia de um pecado que ocasiona a ira de uma força superior (Deus; a própria natureza) cujo intuito punitivo é refreado pela presença dos justos que, no entanto, devem aprender a conviver: “A gente purgou mais pecados, eu tive uma febre. Passamos dois dias naquele lugar, mas ninguém não perdeu a firmeza.” Coroando o esforço coletivo, Mariano diz ter guardado uma coisa por último, “porque o senhor gosta”, explicitando assim o uso da técnica suspensiva:¹¹⁸ o retorno do boi amotinado, que havia perdido o passo da boiada, mas que escapara, com o rabo chamuscado, aninhando-se com os outros “na fome de bezerro que vem na teta”.

Retomando a palavra, o narrador indica o término da conversa pelo adiantado da noite, de céu “extenso” e estrelas “desengastadas”. Mariano, em meio ao relincho de um cavalo e ao telegrafar dos grilos, que fomentam no narrador a percepção de que “O Pantanal não dorme, que o Pantanal é enorme”, ia embora “ruminando seu sono”, fundindo-se com o fluir da noite sem margens, “úbere de uma vaca negra, gotando leite”,¹¹⁹ prenunciando a aurora de um mundo novo, visto, em sua luz primeira, pelo narrador.

¹¹⁸ Márcia Tardito indica semelhanças entre seu uso por Mariano, nesse caso, e por Riobaldo, ao adiar a revelação sobre o sexo de Diadorim. Ver: “Com o vaqueiro Mariano” como antecedente de *Grande sertão: veredas*, cit.

¹¹⁹ Na versão de 1952, Rosa substitui “sono” por “cansaço”. Em *Estas estórias* o fecho é abreviado: “Se abria e unia, com ele, – vaca negra – a noite, vaca.” (p.127).

3.5 Performance

Em “Com o vaqueiro Mariano” há uma relação entre o empessoar-se, individuar-se e o incorporar-se, ganhar corpo, *performar*. A individuação, mais do que atividade intelectual, mental ou psicológica é esforço corporal, envolvendo uma espécie de domínio pleno do corpo. A noção de performance ocupa posição central no estudo da oralidade empreendido por Paul Zumthor, para quem ela é pensada como ato único que congrega transmissão e recepção enquanto “copresença”.¹²⁰ A transmissão se dá pela “voz viva” do narrador oral indissociada de seus gestos, enquanto a recepção se faz “pela audição acompanhada da vista”.¹²¹ No contexto de oralidade pura, a permanência da performance cabe à memória, sempre reiterativa e recriadora, abrindo-se, assim, espaço para a *movência*.¹²² Em situação de “copresença”, enfatizada pelo título em que a preposição ‘Com’ adquire dimensão performativa, o silêncio do narrador diante das palavras de Mariano, a percepção de um impasse do transmissível, permite, ao seu reboque, a escuta atenta, minuciosa do outro, em que um trabalho lento de absorção linguística, uma reposição da dupla-contaminação de “São Marcos”, traz, em seu cerne, a consciência de que “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte”.¹²³

Na primeira parte, que se passa toda com vaqueiro e narrador sentados à mesa, o estático do quadro é contraposto à expressividade gestual do vaqueiro, que desenha com os dedos, na toalha, o movimento das boiadas. Nesse período inicial, há dois momentos em que o narrador se imiscui entre as falas do vaqueiro, em mergulho exegético, observando seu gestual, medindo a distância e as fraturas. Nessa aferição de latitudes, nota-se o trabalho mais incisivo de reescrita entre as versões, o que parece sinalizar um aprendizado gradual, uma lenta absorção pela voz narrativa da voz do outro, numa espécie de busca por um *estilo comum*.

¹²⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2016, p.65.

¹²¹ Ibidem, p.65.

¹²² Ibidem, p.65. Num sentido bastante diverso, fora do âmbito do oralidade, a literatura de Daniel Galera se apresenta como exemplo interessante de uma outra noção de performance, marcada pela consciência de que o sentir radica-se no corpo, submetido à violência que nele imprimem, como fonte de prazer e de um sentir mais puro enquanto performance autogerida, os protagonistas de *Mãos de cavalo* (2006) e *Barba ensopada de sangue* (2012).

¹²³ Ibidem, p.81.

O primeiro excerto vem logo após o caso em que Mariano fala de um encontro quase mortal com um touro que incorpora, pela descrição, a clave do demoníaco: “No levantar do gado do curral, sobre um poeirão, e tapa tudo. O gado faz redemoinho [...] aquela nuvem vermelha, de pó de terra [...] Quando senti um vulto grande, bufando [...] Me abracei com ele, uma mão no chifre outra no pescoço”. Saído do redemoinho, o touro parecia ter o peso do mundo; o entrecostar-se de homem e animal consistia num “esbarro de brutalidade”, “coisa monstra de horrorizar”,¹²⁴ experiência da qual o vaqueiro tira um aprendizado de teor proverbial: “a morte às vezes tem ódio da gente”. No trecho a seguir, o narrador procura reinterpretar a performance do vaqueiro:

Mariano sacode volumosamente a cabeça, enxotando mosquitos que com este frio não existem. Rola os dentes em didução, num pequeno sestro; calmo, cogitando em profundidade, remastiga alguma lembrança do momento em que aquele touro foi seu inimigo. Talvez quisesse explicar-me que não seria a *morte*, mas a *natureza*, que às vezes tem ódio é da gente. Sim, assim, José Mariano da Silva, você que sente e suspeita, sem saber, que tudo é sujo e chucro, nesta vida renhida que nos deram. Fazendo a barba, bebendo o café da manhã, tomando uma cifiasspirina, subjugando o boi burro do Pantanal, enchendo de letras um papel, segurando o pensamento da gente com as mãos, cuidando de seu menino pequeno José Daniel – temos de ir *nascendo a nós*, adiante um pouco, para fora desse enorme.

O olhar atento do narrador recupera o composto gestual típico do vaqueiro. Nesse novo retrato, há uma espécie de transmutação sutil de Mariano em boi pela escolha dos termos: o meneio de cabeça para espantar mosquitos, a didução (movimento lateral constante do maxilar inferior comum em herbívoros) e o remastigar da lembrança, que evoca o ruminar bovino. Note-se, no entanto, que se trata de uma ponderação calma, que recupera o momento sem necessariamente reinterpretá-lo. Quem promove a releitura do caso é o narrador, que sugere que “Talvez quisesse explicar-me que não seria a *morte*, mas a *natureza*, que às vezes tem ódio da gente”. Há que se notar aqui que a personificação da morte (o seu ódio) é parte do constructo cultural do vaqueiro, rico em veios folclóricos que veem certos animais como emissários do outro mundo.¹²⁵ A operação hermenêutica do narrador, no entanto, acaba por personificar algo que no campo de experiências do vaqueiro possui âmbito próprio e plural, não sendo passível

¹²⁴ No livro de 1952 consta: “era coisa monstra demais”.

¹²⁵ Pode-se pensar no exemplo da vaca morta que assume feições demoníacas e vingativas em “O gado do Valha-me Deus”, de Inglês de Souza.

de personificação, posto que não pode ser convertido em abstrato. Para o narrador, a ideia de uma natureza una e adversa ao homem é possível e provável, mas para o vaqueiro, atento às nuances do natural, chamando as coisas por seus nomes, o enraizamento pessoal de cada uma delas impede sua homogeneização abstratizante.

A segunda parte do trecho marca uma tentativa inicial de fusão, pela recorrência do “nós” como pronome oblíquo átono (‘nos’), locução pronominal (‘da gente’) e, no remate do trecho, pronome sujeito (‘nós’), ansiando, pela gramática (sujeito simples), unir o que a vida separa. A ideia da partilha da “vida renhida que nos deram” é seguida por uma enumeração que alterna entre as lides diárias específicas do narrador (“tomando uma cifi aspirina”; “enchendo de letras um papel”), as do vaqueiro (“subjugando o boi burro do Pantanal”; “cuidando de seu menino José Daniel”) e algumas intercambiáveis (“Fazendo a barba”; “tomando café”; “segurando o pensamento da gente com as mãos”). Há, portanto, um jogo de demarcação de fronteiras que, pela ordenação mesclada, almeja seu imbricamento, algo que vai ganhando corpo no texto com a mistura, por vezes em um mesmo parágrafo, entre o discurso indireto do narrador e as breves falas do vaqueiro. Fechando o excerto, há a emergência do presente e da autodeterminação (“temos de ir *nascendo a nós*”) em face das condições impostas pela “vida renhida”, aproximada aqui à noção da natureza do homem, tema que também comparece em “Wotan”.

Na refeitura do texto, se a descrição “bovina” do vaqueiro se mantém, a segunda parte do trecho foi remodelada quase que por completo, incluindo o apagamento do nome de José Daniel, dado importante na medida em que reforça a ligação do vaqueiro com o meio natural:

Mariano sacode volumosamente a cabeça, enxotando mosquitos, que com tanto frio não existem. Rola os dentes, em didução, num pequeno vêzo; grave, cogitando fundo, remastiga alguma lembrança do momento em que aquele touro foi seu inimigo. 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 sossólto de bebedouro à sombra, mas que súbito se arrija, todo uma cicatriz. Tinha-o ante mim, sob vulto de requieto e quase clássico boieiro – *búkolos 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.¹²⁶

Se na primeira versão havia um jogo aliterativo em ‘s’ e entre oclusivas vozeadas e não vozeadas (“você que sente e suspeita, sem saber, que tudo é sujo e chucro”), em que o deslizamento reforça a imanência do saber, tal aspecto se mantém na reescrita, mas redimensionado pelo espírito que flutua e pervaga – os sons sibilantes –, mas tem a carne lacerada pelo viver (o martelar nuançado das oclusivas): “que sente e suspeita, sem saber; e ora se esforça. Sigo seu espírito: simples límpido sossôlto de bebedouro à sombra, mas que súbito se arrija, todo uma cicatriz.” Elevado a “comandante dos pastores”, Mariano é presentificado “sob vulto” dos termos grego (*búkolos*) e latino (*bubulcos*), marcas de pertença do boiadeiro ao rebanho, tratando-se, no entanto, de boiadeiro individuado, atuando entre o boi indomável e o eterno presente do natural pantaneiro, cujo domínio advém do convívio “honesto com o perigo”, recolhido em experiência, prescindindo-se, assim, de apanágios externos: vaqueiro sem vara.

O segundo trecho reflexivo aparece após a narrativa das cheias e do ataque das piranhas, pintura de uma violência do natural tão monstruosa – trasladada, em seu conjunto, pela imagem da “máquina grande, trabalhando, rodando” –, que repõe, em certo sentido, a ideia da “bomba viva” na implosão das vísceras de um boi: “É só largar um pedaço de fressura rio-abaixo, boiando, que quando as piranhas chegam, ele parece que *vai pelo ar*”. A imersão de Mariano no “estouro” das piranhas, que “sentavam soco” em sua barriga, suscita no vaqueiro uma resposta que lhe quebra o domínio corporal evidenciado até aqui: “vomitei n’água”. Diante das passagens “lavradas” em conjunto com o vaqueiro, o narrador assinala um impasse de transmissibilidade que reforça sua admiração pelo “vaqueiro moldado e autêntico”:

Te aprendo e aplaudo, José Mariano, meu companheiro, meu parceiro: ninguém contaria melhor. Muito, porém, por mais que faças, por nenhum meio, não poderás transmitir-me. Das tuas próprias passagens do que vamos lavrando, no desmedido viver da natureza, para a retardar, colher, destilar, *possuir*. Como o que a laranjeira não ensina ao limoeiro, e que um boi não consegue dizer a outro boi. Alguma coisa que é química e é só tua, algo que acende melhor teu fundo dos olhos, que dá mais trunfo à sua voz e tento às tuas mãos. Em Terra Indoméstica, te aqui puseram, de onde um dia te extrairão, saturado e

¹²⁶ ROSA, João Guimarães. *Com o vaqueiro Mariano*. Rio de Janeiro: Edições Hipocampo, 1952. Tiragem limitada de 116 exemplares. Ilustração de Darel Valença Lins. Consultei o exemplar da biblioteca de Rosa no IEB-USP.

completo, como um rolo de filmes a ser revelado. Professo, por mim, que um não venceria compor, em personagem, o vaqueiro moldado e autêntico que tu és. Mas, as histórias não se separam do contador, mais do que se desprende de uma lâmpada sua luz. Conta e vai. Vamos transferir outros rebanhos, para as invernadas do simbólico.

Dada a impossibilidade de compor Mariano em personagem, resta ao narrador dar espaço para as falas do vaqueiro, que se sucedem ininterruptamente até o fim da primeira parte. A íntima imbricação entre o contador e a matéria de seus causos – “as histórias não se separam do contador, mais do que se desprende de uma lâmpada sua luz” – impede qualquer paráfrase ou remodelagem por parte do narrador. Neste sentido, o próximo passo do escritor em textos futuros será o apagamento virtual do ouvinte e seus comentários, entregando a voz narrativa ao personagem de modo integral, convertendo o texto como um todo em uma *fala*.

Lembremos, contudo, que o decisivo no desenvolvimento da técnica esboçada neste conto não é o monólogo em si, mas sim “a revolução social do ponto de vista, que permite, entre outras coisas, também o uso do monólogo: é a penetração na matéria, o que, na verdade, implica algo maior: a experiência histórica incorporada como visão de realidade.”¹²⁷ Assim, a própria figuração do impasse do narrador perante sua matéria enquanto confronto com os problemas da “deficiência representativa”, pela exposição de sua falibilidade, já é, em si mesma, uma conquista de linguagem: ao fazer uso de símiles partícipes do universo simbólico e cultural daquele a quem se procura dar voz – “Como o que a laranjeira não ensina ao limoeiro, e que um boi não consegue dizer a outro boi” –, tal formulação sugere uma possibilidade de integração, problemática e pela linguagem, do narrador culto e letrado no universo da cultura oral e no mundo de experiências do vaqueiro. Há de se notar, todavia, que o impasse enunciado comparece na própria estruturação figurativa do trecho, que compreende outros dois símiles mais próximos do escopo de referências do narrador citadino: “como um rolo de filmes a ser revelado” e “mais do que se desprende de uma lâmpada sua luz”. Assim, a forjadura de uma linguagem comum esbarra, neste primeiro momento, na própria constituição do acervo de recursos estilísticos do narrador, que, em outros textos, acabará por decantá-los e fundi-los em uma linguagem misturada capaz de dar conta daquilo que se almeja representar.

¹²⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. Fala sobre Rulfo. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.173.

Creio que tal hipótese se confirma na própria reescrita do trecho, feita para sua edição em livro em 1952 – e que se mantém na versão presente em *Estas estórias* (1969) –, em que Rosa manteve os primeiros símiles, mas eliminou os últimos. A reescritura do conto-retrato revela uma visão mais sintética na qual a indissociabilidade entre narrador e matéria narrada ganha uma dimensão especular em que as estórias contadas acabam por *performá-lo*:

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 histórias¹²⁸ não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir.¹²⁹

Em um rearranjo mais hermético, condensado e simbólico, que parece ser uma característica da escrita rosiana ao longo do tempo, em especial na reescritura dos textos do período 1947-1954, Rosa indica o caráter formativo das narrativas na composição do vaqueiro narrador, cujo ato narrativo é percebido como um ato de resistência perante o esfacelamento das tradições e de seu modo de vida específico. Em sua leitura, Clara Rowland chama a atenção para o vínculo “entre um elemento ausente e sua necessária materialização”, em que o que se transmite não é a “verdadeira parte”, protegida pelo corpo do vaqueiro, “suporte vivo” da materialidade que “não se deixa aniquilar”.¹³⁰

Partindo das acepções de Zumthor sobre *signatura*¹³¹ e caligrafia¹³², podemos sugerir que Rosa, ao reencenar a cena primordial de transmissão do relato oral, imprime

¹²⁸ A versão de *Estas estórias* apresenta unicamente a substituição de “histórias” por “estórias”, sem, no entanto, estender essa troca ao restante do texto, de modo que as “sobressequentes histórias” de Mariano permanecem como tal. Sendo ‘estória’ um termo particular à poética do autor, sua presença parece implicar a consciência do caráter ficto que, sem demitir a história, acaba por reconfigurá-la. Já a manutenção das histórias de Mariano parece se justificar pela quase total indistinção entre vida e narrativa no discurso do vaqueiro, em que o narrar é um fazer entre outros.

¹²⁹ ROSA, João Guimarães. *Com o vaqueiro Mariano*, cit.

¹³⁰ ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2011, p.40-41.

¹³¹ “*Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é *speculum*, palavra-chave das culturas medievais: um reflexo emana disso e, como reflexo, exige a interpretação”. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, cit., p.71.

¹³² “O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício.” Ibidem, p.72.

neste sua *signatura* em *caligrafia* particular, implicando uma leitura ativa e consciente de que o corpo é o *médium* essencial do pensamento na medida em que “o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo”.¹³³ Se o embate corporal se encontra mimetizado, em tensão, no correr do texto, ele também é extensivo à recepção pelo leitor, uma vez que a diferença de recepção entre um texto oral e escrito reside, para Zumthor, no grau diverso de intensidade da presença corpórea.¹³⁴ No entanto, ele não se faz plenamente coextensivo ao âmbito da criação. Em função do resultado alcançado em “Mariano”, Alexandre Barbosa sugere a Rosa que componha nova história sobre um vaqueiro Boca-de-Fogo, do qual havia acumulado informações.¹³⁵ Embora conste em alguns índices,¹³⁶ o texto não foi muito longe, malogro que nos parece residir na própria inverdade de seu título, posto que Rosa nunca esteve *com* o vaqueiro Boca-de-Fogo. Embora Rosa tenha tomado amiúde o testemunho de terceiros sobre determinado espaço ou acontecimento como matéria de sua ficção, como atestam as cartas trocada com o pai ou, em caso mais específico, o aproveitamento das notas de viagem de Afonso Arinos à Serra do Cipó na composição de “Droenha”, de *Tutameia*,¹³⁷ o primado da experiência direta ou *interlocução em presença* buscada nesse período de escrita constitui-se como *a priori* condicionante para a configuração dos textos, inclusive em sua dimensão de travejamento.

3.6 Capazes do Éden

A segunda parte do texto, publicada quatro meses depois da primeira, abre com uma epígrafe de Camões que nos impele a pensar em possíveis correspondências entre a forma poética a que ela pertence – a écloga – e o texto rosiano. A écloga é geralmente composta sob a forma de diálogo entre pastores, mas também por vezes em monólogo, e tal termo passou a ser utilizado para designar poemas de Virgílio e Calpúrnio. Em sua etimologia, tem-se a ideia de “recolha”, “compilação”, “seleção” feita a partir de outros

¹³³ Ibidem, p.75.

¹³⁴ Ibidem, p.68.

¹³⁵ Carta datada de 15 de novembro de 1947, citada em COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*, cit., p.39-40.

¹³⁶ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-EO-03,01.

¹³⁷ CAMARGO, Frederico Antnio Camillo. *Da montanha de minério ao metal raro*, cit., p.232-233.

poemas.¹³⁸ Na aproximação entre a écloga como forma poética clássica e o moderno procedimento de entrevista dos oralistas, é possível divisar a partilha do conceito de *edição*, em que o produto final é um recorte arbitrário de um todo nem sempre acessível. No caso de “Mariano”, tal dimensão ganha maior importância já que a forma da entrevista é, em si, uma negação da totalidade, não se oferecendo como visão completa de um quadro – que o narrador almeja compor e salvaguardar –, mas como imagem captada, mire e veja, entre outras (entre/vista), em que a “verdadeira parte” é intransmissível, posto que inseparável de sua manifestação corporal, buscada pelo *retrato*. Assim, o texto rosiano se compõe como seleta de causos do vaqueiro, variáveis em tamanho. Vale ressaltar ainda o fragmentado da recepção, em três partes, no periódico, algo bastante diferente do que o leitor experimenta hoje ao ler o texto como uma unidade, dimensão reforçada pelo acréscimo de uma epígrafe geral e um subtítulo na versão em livro, como comentaremos.

A epígrafe, no entanto, foi retirada de uma écloga apócrifa, que alguns volumes consideram como a de número XI.¹³⁹ Principiado pelo verso “Parece-me, pastor, se mal não vejo”, o poema é estruturado em forma de diálogo entre os pastores Anzino e Limiano, no qual o primeiro relata suas desventuras amorosas ao segundo. O trecho em questão prefigura o encontro do narrador, sozinho, ao alvorecer, com as reses no curral, desamparadas de seu pastor primeiro, Mariano: “As vacas, vindo o dia, derramadas / de mi desamparadas, vem bramando”. Iniciada sob o signo da écloga pseudocamoniana, a segunda parte do texto corresponde a uma negação, em seu primeiro fragmento, do caráter utilitário da entrevista, posto que abandona o entrevistado para se concentrar nas impressões do entrevistador diante do *brave new world* pantaneiro ao alvorecer. Opera-se aqui, também, uma mudança de referencial de gênero: se na primeira parte havia um

¹³⁸ LEVERETI, F. P. (Ed.) *A New Copious Lexicon of the Latin Language*. Boston: Sanborn, Carter, Bazin & Co., s/d.

¹³⁹ De acordo com Azevedo Filho, desde o século XVII o interesse crescente pelo autor, tanto no âmbito épico quanto no lírico, suscitou uma “floração maldita de textos apócrifos, num movimento diastólico verdadeiramente incontrolável.” (p.59) No caso das éclogas, o *corpus* inicial de oito chegou a dobrar em edições dos séculos XVIII e XIX. Situando-se criticamente num ângulo de “sístole textual” que procura revalorizar a tradição manuscrita de transmissão de textos, o seu estabelecimento do *corpus* lírico camoniano resulta na constatação de que apenas cinco éclogas podem ser associadas de modo incontestado à autoria do poeta luso, enquanto outras três são fortes candidatas ao posto, faltando-lhes, no entanto, maior comprovação manuscrita de época. No caso específico da écloga citada por Rosa, trata-se de poema pertencente às “*Obras completas*, de Diogo Bernardes [...] E lá deve permanecer, já que o poema não apresenta qualquer prova aceitável de atribuição camoniana” (p.398-399). AZEVEDO FILHO, Leodegário de A. *Lírica de Camões: 1. História, metodologia, corpus*. Lisboa: Imprensa Nacional ; Casa da Moeda, 1984.

tônus épico, reforçado pela citação conradiana – mas já atravessado pelo dramático da encenação –, aqui o predomínio é do lírico.

Os poemas de Virgílio teriam sido compostos pela influência dos *Idílios* de Teócrito. A palavra *idyllium* ou *edyllium* comporta em sua etimologia o conceito de “pequeno poema, sobretudo pastoral” mas também a ideia de uma “pequena pintura ou paisagem”.¹⁴⁰ Assim, pode-se pensar que o primeiro dos três segmentos da segunda parte é uma espécie de *idílio* do narrador rosiano que, sozinho, experimenta uma imersão física no ambiente, um possível *continuum* com a imagem da totalidade que encima a primeira parte, pela fusão de Mariano com a noite, gotejando estrelas. Trata-se de captar, na fugacidade da “ante-aurora”, uma imagem do completo. A dimensão da meia-luz é importante, pois no clarão as limitações do narrador se fazem sentir mais de perto.

O narrador, vislumbrando a noite pela moldura da janela, levanta-se muito cedo (“às quatro”), no frio invernal, para “ver o Pantanal em madrugada e manhã”, genesíaco. Abandonando com dificuldade o espaço interno da casa (“Mal me guiei”), precisa recorrer à lanterna para derramar “na grama um caminhozinho” e evitar surpresas peçonhentas. Sentindo o chamado do curral, dirige-se para lá atravessando a ponte sobre uma *baía*, na qual vislumbra o oblíquo boiar da lua “nas grotas entre as nuvens”, acoplamento entre as “membranas caídas” da noite e a duplicação dos carandás em preto na “água manchada”. A ponte, figura de ligação entre a noite e a baía, espalhava-se no “trânsito de uma fantasmagoria de penitente”, ora côncava, ora convexa, como “escada matemática” que sai e retorna ao mesmo ponto, “passando pelo infinito”. Nesse composto de totalidade, o narrador vislumbra uma multiplicidade crescente de pequenas luzes, “pontos globosos” com “fogo inchando do fundo”. Receando animais de porte, o narrador desloca para o fim do parágrafo a identificação do fenômeno, técnica aprendida, talvez, com o vaqueiro, que a utiliza no caso da queimada: “E distingui: os bezerros.” Juntos pelo frio e pelo susto, espiavam o narrador, berrando em sua direção como que sem pastor e em múltiplas nuances sonoras que o ele procura captar: “Uns despregam um muó tremido, berberram como cabras. Outros gaguejam agudo, outros mugêmem.”. Procurando deles ficar mais próximo para se esquentar, o narrador observa que seu “odor profundo” acaba por produzir uma

¹⁴⁰ LEVERETI, F. P. (Ed.) *A New Copious Lexicon of the Latin Language*, cit.

multiplicação de bois: “era como se fossem nascendo”. Com o penetrar da primeira luz, que altera a distribuição cromática do céu, o narrador vê o anúncio da “anteaurora”, flagrada como móvel eternização em que “durava o tempo cru, dobrado o vento”.

Um aspecto fundamental do promenadeio a sós do narrador é uma absorção, ainda que dificultosa, do ambiente e dos animais, procurando afinar seus meios expressivos. Diante do impasse evidenciado na parte anterior, tem-se a necessidade de uma atitude imersiva na matéria como único modo possível de conhecimento, anseio que evoca, em certa medida, a visada dos colonizadores-viajantes do Brasil, estudados admiravelmente por Sérgio Buarque de Holanda, ainda que Rosa não dispense interesse pelo mistério: “Muito mais do que as especulações ou desvairados sonhos, é a experiência imediata o que tende a reger a noção do mundo desses escritores e marinheiros, e é quase como se as coisas só existissem verdadeiramente a partir dela.”¹⁴¹ Outro aspecto em que a mirada rosiana se aproxima do olhar colonizador, sem a contraparte de imposição violenta que procura assimilar o novo unicamente pelo viés do já conhecido, é a concepção do novo espaço como paraíso terrestre. Em “Ao Pantanal”, texto escrito como diário de viagem, Rosa oferece um título alternativo: “Ou – de como se devassa um éden”. Tendo como ponto de chegada a Casa do Firme ao entardecer, seria tentador pensá-lo como preâmbulo da entrevista com o vaqueiro, mas a datação precisa de 11 de junho às 17h10 torna a ideia menos provável, já que o narrador de “Mariano” afirma ter estado com o vaqueiro em julho. Contrariamente à perspectiva singular da entrevista, o narrador de “Ao Pantanal” reporta-se na primeira pessoa do plural – dado que pode indicar que a viagem fora empreendida pelo Rosa diplomata¹⁴² – e descreve os percalços de uma jornada que requer vapor, lancha e carretas “agora veículos aquáticos” para adentrar a região da Nhecolândia, na qual o Firme se situa e que, no dizer dos habitantes, “Aquilo não existe. É o dilúvio”.¹⁴³ Sem explicitar os motivos que o conduziram ao Firme, o texto se faz como travessia não mediada – “Não há guia” – e constituída pelo olhar atento do narrador que transfigura de modo mais

¹⁴¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000, p.5.

¹⁴² Ideia sugerida por Mônica Gama. Ver: “*Plástico e contraditório rascunho*”, cit.

¹⁴³ Quando não houver indicação em contrário, os excertos foram retirados da versão em periódico publicada no *Diário de Minas* em 5 de abril de 1953 e guardada pelo autor. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-R18,01-25.

assíduo e condensado do que em “Com o vaqueiro Mariano” (sobretudo nas falas do narrador) a natureza circundante:

Tomamos por outro corixo. A lancha trepida. O socozinho se repõe em asas, abandona-nos. Sobreleva-se o *capim-arroz*, à direita, farto, cacheado. Montoa-se, à esquerda, o *capim-felpudo*, anão, bases vermelhas. Lambaris se entreflecham entre flores, dentro de nossos olhos. Planam, pairam garças, fofas. A água se estira mais azul, sã face, soa sua arrastada música.

Se na entrevista-retrato nota-se o anseio pelo quadro em sua fixidez transmissível, aqui se tem a busca pela fotografia do instante preciso, sempre fluido, veiculado por verbos no presente. Enquanto a moça pantaneira alega que “Aqui tem tanto passarinho, que a gente nem não precisa de saber o nome deles”, o narrador promove uma devassa do Éden ao nomear adamicamente a exuberante e variada fauna local, resumindo sua experiência: “As surpresas das aves são incontáveis. As águas nunca envelhecem de verdade”. Se permanece na visada do narrador a apreensão do Pantanal como mundo fechado e de difícil acesso em termos geográficos e simbólicos – “Igual a todo éden, aliás, além e cluso” –, dotado “da verdadeira parte” que não se transmite, ele se dispõe a refundar esse mundo como gesto apropriativo, reescrevendo ao seu modo os versículos iniciais do *Gênesis*: “17hs.10. Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era a beleza. No princípio era a cor”.¹⁴⁴ O gesto criador, nomeador, é também o de distribuí-las, “Cores que granam, que geram coisas – gomas, germes, palavras, tacto, tlitlo de pálpebras, permovimentos”.¹⁴⁵

Retornando ao idílio do amigo de Mariano, sua aproximação à casa do vaqueiro é acompanhada pelo rápido amear-se das cores no céu: “Quase todo o céu passa a

¹⁴⁴ Na versão em livro, nota-se uma alteração importante nesta passagem: “17h, 10. Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer de beleza. No princípio era sem cor.” *Ave, palavra*, cit., p.239.

¹⁴⁵ A cor é, também, forma, construção, ordenação. Daí ser de considerável interesse as marcas de leitura que Rosa fez na sua edição de *A decadência do Ocidente* (1918) de Oswald Spengler. Dos três volumes que compõem sua tradução espanhola, Rosa dedicou atenção ao segundo, com ênfase no capítulo IV, “Musica y Plastica”. Nele, assinalou inúmeras observações de Spengler sobre a dinâmica das cores enquanto impressão sensível, seus usos específicos em certos pintores bem como as associações possíveis entre pintar e escrever: “La pintura és uma palavra” (p.23) Em face de um presente em ruínas, a procura de unidade por meio de uma visão de longo alcance, que encontra ecos na missão literária de Auerbach e Curtius, como veremos, faz-se tendo no horizonte uma lição fundamental que Rosa assinala: a luta entre a forma que o artista anseia e a que o tempo requer (p.100). SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente*: bosquejo de una morfologia de la historia universal. Tradução de Miguel G. Morente. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1940, v.2. Vale lembrar ainda a importância das cores enquanto recurso hermenêutico (falho, mas poético) em “Uns índios – sua Fala”.

esverdeado, e sobe. Depois de um arco de nuvens, no fim do oriente, um pouco de azul pegava pele”. A sobreposição de imagens nascentes (éden, anteauroa, os bezerros) agrupadas em “ninho de cores” parece apontar para uma sutil autorepresentação – “Naquelas nuvens, começava o rosa” – que surge do encontro fecundo com a diferença: “Obluz”.¹⁴⁶

Reunido com o amigo, os dois seguem até as vacas, que Mariano passa a inventariar. Em rompante acerbo por verem o perdido pastor de volta ao posto, as reses “se espanicaram, em repentina rodada, num tóo-bôo de assustar”. A formulação onomatopaica merece comentários. Em réplica ao Ministro Bernardino José de Souza,¹⁴⁷ datada de 24 de fevereiro de 1948 (logo após a publicação da parte II de “Mariano”, portanto), Rosa esclarece o sentido de dezoito termos listados pelo destinatário, dividindo-os em três seções: apropriação de termos de outrem (ex: Múo, apropriação do “Mú” de Lobato); criações plenamente autorais (“ratisgo”); e termos escutados diretamente do “nosso povo” (“renha”). Consciente de que algumas são por demais atrevidas, Rosa alega em sua defesa que elas traduzem “uma sincera necessidade íntima de expressão”, sobretudo no que se refere à fragilidade da língua “no capítulo das vozes bovinas, tão variadas de timbres, matizes e significações”. Em um texto que procura dar voz aos bois, fugir da monotonia é imperativo. O poder agudo de observação direciona o olhar para o detalhe sensível, procurando fundir num único termo movimentos duplos:

5) mugemem: por onomatopéia (prolongamento) e pela concentração, pensei útil este neologismo, o verbo mugemer: mugir & gemer, a um tempo.

11) transchinar: inclinar a cabeça, mas, ao mesmo tempo, atravessando alguma coisa (no caso, a cerca).

13) escorrijo: ação de escorrer, mas por um fio duro.

¹⁴⁶ Neologismo presente apenas em *Estas estórias* e único ocupante de seu parágrafo, fato que lhe confere sabor de rubrica teatral que encerra uma cena para dar início a próxima, com o retorno do vaqueiro. Num texto que se preocupa com o preciso das cores, parece natural a eliminação, na versão de 1952, da seguinte formulação, usada para descrever um pequeno grupo de vacas: “Seus olhos podem ser de toda cor”.

¹⁴⁷ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-CP-04,90b.

Sem dúvida a mais interessante, a explicação de “tôo-bôo” reforça os laços entre “Com o vaqueiro Mariano” e “O mau humor de Wotan” enquanto partícipes de um mesmo gesto de escrita:

14) tôo-bôo: onomatopaico, mas não apenas isso. No segundo versículo do Gênesis, a conhecida expressão “informe e vazia”, é, em hebraico, thôhu-va-bôhu. Daí, quase todas as línguas cultas terem adotado a mesma (*tohu-bohu*, em francês; tohu-wabohu, em alemão) para significar: caos, desordem, confusão. Resolvi introduzir no português tal expressão, muito forte.

Em “Wotan”, a expressão “*tôhu-vabôhu*” recupera o segundo verso do *Gênesis* para descrever o caos da guerra e suas ruínas da destruição. Aqui, a formulação hebraica converte-se em onomatopeia e, se não aponta para a violência ostensiva que converte o traçado do mundo ordenado em caos primordial, sem forma, fala de uma espécie de violência latente, disseminada ao longo do texto e que ganha concretude na imagem obsedante do estouro. No seu revés, todavia, aponta para a possibilidade de moldar, compor, recriar a partir de um mundo nascente, informe e vazio. Em “Wotan”, sua forma hebraica marcava o posicionamento do narrador no duelo de narrativas engastado no texto; aqui, a forma se irmana ao seu conteúdo, fazendo-se vaca. Acalmando o narrador, Mariano afirma a mansidão do rebanho: “Espalhafo bobo... Está vendo?” O termo ‘espalhafo’ também comparece no breve glossário, com uma observação importante:

17) espalhafo: escutei isso, do Mariano, que a repetiu. Usado por “espalhafato”? Outras pessoas não me confirmaram o curso normal dessa palavra, que pode também não passar de uma corruptela individual, se bem que forte e bonita. (O homem do interior às vezes deturpa palavras, no desejo, consciente ou inconsciente, de exibir “fala domingueira”, para o interlocutor citadino. Interpelando um caboclo analfabeto a respeito das vossorocas, tive a surpresa de ouvi-lo falar em “EROSÃO”!...

Um dos aspectos específicos de linguagem do texto é uma espécie de absorção gradual da linguagem do vaqueiro pelo narrador: “Só tinha a ver nuvens na noite, levantadas, e a lua, sonhosa, ilusiva”. “Sonhosa” poderia perfeitamente ser o nome de uma das vacas de Mariano. Ao lado de expressão tão livre, o remate de ‘ilusiva’ retoma o fio do discurso do homem culto, que, pouco adiante, inclui no seu falar, misturado com as reminiscências da noite anterior, uma voz coletiva, saber acumulado de vaqueiros sobre a crença de que as vacas sempre dormem do mesmo lado: “Rês mais gorda, um tanto, de

um flanco, os homens dizem: / – *Desse lado é que ela deita...*” No entanto, como indica a explicação do autor ao termo “deturpado” pelo vaqueiro, a própria fala deste parece operar com gestos apropriativos (corruptela pessoal) ao mesmo tempo que é também enformada pela presença do interlocutor, dado que ganhará maior intensidade na reencenação do expediente técnico em *Grande sertão: veredas* e “Meu tio o Iauaretê”.

“Mal se aquietam as vacas amotinadas” e o narrador se vê encurralado pela rês preta de chifres brancos, pondo-se a correr e sendo salvo pelo ágil gesto de Mariano que se interpõe: “Vaca que avança, parece que tem até bigode... Pois, quando estão mesmo nessa *flagrância*, não atendem nada.” Termo destacado no texto, como vários outros, de sabor técnico ou expressivo, “flagrância” parece mais uma escolha do vaqueiro destinada a causar impressão no narrador.¹⁴⁸ Por duas vezes o narrador observa a altivez dos pássaros, como as cinco araras azuis que singram o “céu de assalto” e o casal de papagaios que “vige na árvore”, pondo-se a absorver os sons de homens e animais no seu posto de observação, “que domina os currais”. No término da segunda seção, o narrador se mostra capaz de *reconhecer* o anteriormente visto, nomeando as vacas e percebendo-as em sua individualidade, um mergulho no animal para encontrar o que nem sempre se reconhece ao homem: “E mais todas, individuadas, meio perdido o instinto grande do rebanho”.

A terceira e última seção da segunda parte dá continuidade à nomeação humanizadora das reses pelo narrador, Adão da urbe, que não abdica do referencial culto, sutilmente inserido pela reminiscência do *ροδοδάκτυλος ἔως* homérico – “Se as tetas de *Sota* são os dedos da aurora” – ladeado pelo eterno presente das “amoras de-vez”. Já mais dono de seus meios expressivos, o narrador se permite não seguir a indicação do vaqueiro, escolhendo ordenhar *Primavera*¹⁴⁹ ao invés de *Oropa*, dando lugar, na sequência, ao bezerrinho sôfrego, “mamando com rumor”, enquanto a vaca, “Parada dentro da tranquilidade”, “não olha para nada, ou olha para o mundo inteiro.” Com o gesto participativo direto do narrador, que efetivamente assume, ainda que por um breve instante, o lugar de pastor projetado desde o início sob os versos pseudocamonianos, “Raia o dia em toda a sua luz”, claridade que expõe o quadro em

¹⁴⁸ Em *Estas estórias*, informa Rónai, Rosa tinha dúvidas sobre sua permanência, assinalando o termo com um ponto de interrogação.

¹⁴⁹ O caráter autônomo do gesto é reforçado em *Estas estórias*, onde o nome da vaca foi trocado por *Só-sozinha*.

nitidez plena – “E todas posam para algum pintor” –, o que lhe permite captar as nuances harmônicas entre as curvas do bezerro e as da mãe: “tudo se estiliza, dormido e fixo em alegria”. O anseio lírico da eternização do instante, buscada pelos meios pictóricos, atinge aqui seu ápice, assinalando aquele remanescente da existência paradisíaca¹⁵⁰ na descrição das vacas que, na fluidez entre pensamento e sonho, “ainda são capazes do Éden, que talvez o estejam a esperar.” O caráter móvel do Éden, “além e cluso”, tempo fora do tempo, não se deixa fixar, sendo o retrato, em sua emolduração espaço-temporal, uma espécie de defrontar objetivo, gesto épico.¹⁵¹

3.7 Mundo fechado

A terceira parte se inicia com a saída, a cavalo, pelo campo.¹⁵² Abandonando o sentido da viagem a Mariano (“desisti de saber rumo ou orientação”), que iria mostrar “como é que se tratam, sob o céu, bois e vaqueiros”, o narrador reforça sua concepção do Pantanal como mundo fechado, alegando que qualquer direção era oportuna, “porque o Pantanal é um mundo e cada fazenda um centro”. Vendo Mariano em pleno exercício da “arte rústica”, evidenciada na indumentária completa e na fácil sintonia com o movimento do cavalo, o narrador não deixa escapar a observação sobre o aspecto jocoso e sério da figura: “ele era um tantinho para a gente se rir, vendo-o de costas, e um pouco sério de mais, visto de frente.” Cavalgavam “para dentro do País do Boi”. Com o cavalo arredio, o narrador é instruído por Mariano a não arrastar rédea, pois “*ele pode entender coisa que o senhor não está dizendo*”, repondo, assim, o travo comunicativo. Dirigindo-se para o logradouro tourino, a crescente proximidade afigura-se ao narrador inevitável catástrofe diante dos animais que, “amplos, lustrosos, luminosos quase”, emanavam um sentido de “desmedida arquitetura e aparelho de brutalidade”, evocando, na confusão do ajuntamento, o desabalar do natural em “avalanches, colisões e desmoronamentos”. No

¹⁵⁰ Staiger observa que se a tradução de versos líricos é praticamente impossível, ela também é menos necessária, pois mesmo em língua estranha se pode sentir, por meio de uma “compreensão sem conceitos”, a reposição possível da “existência paradisíaca”. *Conceitos fundamentais da poética*, cit., p.23.

¹⁵¹ “Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo.” *Ibidem*, p.45.

¹⁵² “Só às nove da manhã pudemos *sair para o campo*” (grifo nosso). O texto traz aqui uma tradução possível do subtítulo acrescido na versão de 1952, “*exire in pascua*”, comentado em detalhes adiante.

percurso, vislumbra o “belo excesso de aves”, dentre as quais a anhumã, “rainha do Pantanal”, que pode se fazer praga aos vaqueiros por espirrar o gado arisco. Na aglomeração das reses, que continuam a projetar sobre o narrador o receio do estouro (“no estreito amontoamento bovino, espera de susto e prontidão para desabalar”), Mariano “lera os sinais”, encontrando um garrote malhado sem marca de pertença e pondo-se em seu encalço, isolando-o com “golpe de galope”. Descrevendo a captura, o narrador se vale outro símile ex/ótico: “Subiu o braço, como um tenista ergue a raquete”. Na versão de 1952, a formulação é substituída por “Ergueu braço e baraço”, com evidente ganho pela contiguidade expressiva, baseada na proximidade sonora que faz com que a corda se torne extensão do braço do vaqueiro.

Ao longo do percurso, o narrador continua a flagrar os *retratos* do natural – “o tio-pedro, todo pintura”; “Uma garça próxima, de asas abertas, semelhava um anjo de pintura” –, enquanto Mariano descreve cenas de inundação e seu “*aguão* dismenso”, introduzindo algumas imagens de morte que vão enfeixando os limites do mundo pantaneiro: “Está vendo a ossada, na beira do corixo? Ali, o gado triste, pesteadado, se ajuntou p’ra morrer, na mingunte de janeiro...” Deparam-se com um boi que quis confrontá-los e com um grupo de novinhos avistados duas vezes que, Mariano esclarece, “Deram essa volta toda, p’ra tornar a espiar a gente”. Mais adiante, apontando longíssimo (“naquela beirada de mato, tem assuntos”), a dupla encontra os restos de um bezerro morto pelo frio da noite “muito comprida”. Alterando a disposição do cadáver, o vaqueiro procura torná-lo mais atrativo aos corvos, consciente de que a morte é parte integrante do natural, projetando-se, inclusive, como eventual substituto do bezerro: “– Quem sabe, um dia vão fazer isso comigo...” Vozeando causos de um outro lugar, “p’ra muito p’ra riba daqui”, Mariano fala do indoméstico de reses que requerem vaqueiros de alta coragem (“que tem calo na barriga e com coração que bate nas costas”) mas que também dominam uma outra linguagem, marcando aqui o limite da compreensão de seu interlocutor: “Vaqueiro de lá, é capaz de homem cidadão como o senhor nem entender a fala deles.” Interrompendo o causo seguinte pelo vislumbre da “mancha de terra nua”, encontram carcaça de touro picado por cobra, morte naturalizada pela direção do vento que oculta ou desvela o cheiro da serpente. Segue-se o reconto de outra morte, de cavalo chifrado por boi, apartada das outras (“Só vi isso uma vez”) em seu halo de brutalidade.

A ameaça de uma nuvem, “engrossado vulto”, revela-se sonora e esplêndida chuva de caturritas, provindas de uma baía seca. O retomar da andada repõe as

paisagens, em sua variegada fauna. Diante de um grupo de touros, Mariano acautela o narrador sobre um que, “desmanado”, “Podendo matar, mata”. De coloração imprecisa, semelha ao narrador portento maligno, com algo que rangia “maldade inorgânica”, deslocado de seu ambiente, de onde será em breve exilado: “*Vai ser vendido p’ra o saladeiro*”. Mariano se põe a laçá-lo, com o narrador tentando dissuadi-lo, alegando fome e o tardar da hora, ao que o vaqueiro, pesaroso, acede, informando ao narrador que já estavam retornando “De em desde aquele terreiro do bezerro morto”, demarcando, assim, as fronteiras de seu mundo, que, se comporta o inorgânico da maldade animal, encontra na morte natural e simbiótica seu derradeiro limiar.

3.8 Pássaros de Diomedes

A passagem do conto publicado em três partes no periódico para a versão em livro de 1952 apresenta um reforço de unidade não apenas por sua dimensão física (as três partes juntas sequencialmente), mas também pela inclusão de um subtítulo e uma epígrafe geral para o texto, que funcionam como pórtico. O subtítulo não apresenta referência e está disposto logo abaixo do título: “*...exire in pascua ...*” É possível localizar formulação análoga no livro X da *Naturalis Historiae*, vasta obra de feição enciclopédica escrita por Plínio, o Velho (Gaius Plinius Secundus, 23-79 d.c.), composta por 37 livros, que procura dar conta de todo o mundo natural. O tema dos livros VIII a XI é a zoologia e o livro X, em especial, trata de ornitologia, assunto bastante caro a Guimarães Rosa, que chegou a traduzir, com considerável liberdade, um livro sobre um pássaro específico, o maçarico.¹⁵³ Dentre os diversos itens abordados por Plínio nesse livro, destacam-se: domesticação de pássaros para alimentação, aves de mau agouro, pássaros falantes e hábitos reprodutivos de aves diversas. Transcrevemos abaixo as seções 126 e 127, que compõem o capítulo LXI, seguidas de sua tradução para o inglês:

Nec Diomedias praeteribo aves. Iuba cataractas vocat, et eis esse dentes oculosque igneo colore cetero candidis, tradens. duos semper his duces, alterum ducere agmen, alterum cogere; scrobes excavare rostro, inde crate consternere et operire terra quae ante fuerit egesta; in

¹⁵³ Trata-se de *The Last of Curlews* (1954), de Fred Bodsworth. A tradução condensada de Rosa foi publicada sob o título de “O último dos maçaricos” na *Biblioteca de Seleções do Reader’s Digest*, v.6, 1958. Sobre a tradução de Rosa, ver: MENEZES, Pedro Guilherme Barros. João Guimarães Rosa, tradutor de *O último dos maçaricos*, de Fred Bodsworth. *Belas Infêis*, v.5, n.3, p.57-71, 2016.

his fetificare; fores binas omnium scrobibus: orientem spectare quibus *exeant in pascua*, occasum quibus redeant; alvum exoneraturas subvolare semper et contrario flatu. uno hae in loco totius orbis visuntur, in insula, quam diximus nobilem Diomedis tumulto atque delubro contra Apuliae oram, fulicarum similes. advenas barbaros clangore infestant, Graecis tantum adulantur miro discrimine, velut generi Diomedis hoc tribuentes, aedemque eam cotidie pleno gutture madentibus pinnis perluunt atque purificant, unde origo fabulae Diomedis socios in earum effigies mutatos.

Nor will I pass by the birds of Diomede. Juba calls tem Plunger-birds, also reporting that they have teeth, and that their eyes are of a fiery red colour but the rest of them bright white. He states that they always have two leaders, one of whom leads the column and the other brings up the rear; that they hollow out trenches with their beaks and then roof them over with lattice and cover this with the earth that they have previously dug from the trenches, and in these they hatch their eggs; that the trenches of all of them have two doors, that by which *they go out to forage* facing east and that by which they return west; and that when about to relieve themselves they always fly upwards and against the wind. These birds are commonly seen in only one place in the whole world, in the island which we spoke of as famous for the tomb and shrine of Diomede, off the coast of Apulia, and they resemble coots. Barbarian visitors they beset with loud screaming, and they pay deference only to Greeks, a remarkable distinction, as if paying this tribute to the race of Diomede; and every day they wash and purify the temple mentioned by filling their throats with water and wetting their wings, which is the source of the legend that the comrades of Diomede were transformed into the likeness of these birds.¹⁵⁴

O excerto descreve os chamados ‘plunger birds’, pássaros que obtêm ao menos parte de sua comida em breves mergulhos. No caso específico, são aves que constroem seus ninhos no chão, em pequenas trincheiras com duas portas laterais pelas quais saem em busca de alimento (“*exeant in pascua*”). Plínio se refere a aves encontradas em apenas um local do mundo (assim ele pensava), a costa de Apúlia, atual Puglia, na Itália meridional. Eles seriam “*fulicarum similes*”, semelhantes a aves do gênero Fulica, da família Ralidae, que congrega as onze espécies conhecidas de carqueja (Brasil) ou galeirão (Portugal). São aves de médio porte que habitam zonas alagadas, pântanos e lagos, alimentando-se de material vegetal aquático obtido em mergulhos ou ao nadar. Costumam construir seus ninhos com plantas aquáticas, compondo uma espécie de plataforma flutuante. São bastante territoriais, defendendo agressivamente seus ninhos.

¹⁵⁴ PLINY. *Natural History*: with an English Translation in Ten Volumes. Volume III. Libri VIII-XI. Tradução de H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1983, p.372-375. Grifos nossos.

São facilmente encontrados na América do Sul e na Europa, inclusive em Puglia nos dias de hoje.¹⁵⁵

A Apúlia, diz o excerto, seria o local da tumba e santuário de Diomedes. O mito conta que Diomedes teria lá se exilado e fundado algumas cidades. Após sua morte, foi adorado como um deus. Segundo Plínio, os pássaros eram irascíveis com estrangeiros e deferentes aos gregos, fato curioso a que o autor atribui uma espécie inusitada de tributo a Diomedes, já que esses pássaros, ao molhar garganta e asas, diariamente se lavam e purificam o santuário. Deriva daí a lenda de que eles seriam, na verdade, companheiros de Diomedes transmutados em aves. No livro XIV das *Metamorfoses*, Ovídio conta mais detalhes da situação. Vênulo, enviado por Turno, o antagonista de Eneias na épica virgiliana, procura o exilado Diomedes para obter reforço militar nas batalhas do Lácio, mas o guerreiro grego alega falta de recursos, provando-a com uma história. Nela, rememora suas tribulações após a queima de Troia, os favores de Minerva e a ira de Vênus, ocasionada pelo ferimento que o aqueu lhe causara no cerco de Ílion quando a deusa interveio para salvar Eneias, seu filho, como se narra no sexto canto da *Ilíada*. Desde então, Vênus trouxe a Diomedes e seus companheiros grandes infortúnios, em terra e mar, impedindo-os de alcançar porto seguro. Um de seus homens, Ácmon de Plêuron, em ímpeto exacerbado, blasfema contra a deusa, desprezando seu ódio e poderes, o que reacende a querência vingativa da deidade, que acaba por transformar seguidamente os companheiros do herói argivo em pássaros cuja forma “não é a dos cisnes, mas é próxima da dos brancos cisnes”.¹⁵⁶

A frase “*exeant in pascua*” possui verbo conjugado na terceira pessoa do plural do presente do subjuntivo (ou conjuntivo), caracterizado por expressar um desejo ou exprimir uma exortação, algo como ‘saem para as pastagens/ a forragem’, com o ‘para’ adquirindo o sentido de ‘em busca de’ (a preposição ‘in’, nesse caso, rege o caso acusativo, indicando movimento, ‘em direção a’). ‘Pascua’ é termo plural, neutro, da segunda declinação, significando ‘pastagem/alimento’. No excerto do autor latino, o sentido de ‘exeo/sair’ é importante porque indica que os pássaros precisam deixar o ninho que cavam no chão para buscar alimento, saída que se dá pelas duas portas de sua morada. No texto rosiano, nota-se uma alteração na conjugação do verbo, optando por

¹⁵⁵ RODRIGUEZ MATA, J.R. et al. *Birds of South America*. UK: Collins Field Guide, 2006

¹⁵⁶ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017, p.758-762.

‘exire’, forma infinitiva do verbo ‘exeo’, ‘sair, partir, viajar’. Assim, a alteração feita pelo autor, que acaba por se apropriar em certo grau da frase alheia (mantendo as aspas, mas não indicando autoria), permite seu entendimento fora do contexto imediato, já que a permuta de ‘saem’ por ‘sair para pastar’ parece indiciar uma espécie de mote ou divisa válida para todo o período estudado, ‘sair para os campos/pastos’ em busca do alimento do narrador, i.e., personagens e histórias.¹⁵⁷

Embora *Com o vaqueiro Mariano* trate sobretudo do vaqueiro e seus bois, o final do texto apresenta a experiência comum vivida por narrador e vaqueiro diante de um casal de quero-queros que se postam resolutamente diante dos cavalos, em defesa de seu ninho. O quero-quero (*Vanellus chilensis*) é ave de pequeno a médio porte da ordem dos Charadriiformes, família dos Charadriidae, muito ciosa de seu território, em vigia constante, dando alarme ao menor sinal de intrusão. Costuma ser encontrada com facilidade na América do Sul e, um pouco menos, na América Central, habitando ambientes rurais e urbanos. Passa a maior parte do tempo em terra, construindo seus ninhos com um pequeno amontoado de gravetos e palha em uma pequena depressão no solo, de formato aproximadamente circular. Sua alimentação é composta de itens que podem ser obtidos no chão ou em águas rasas, como pequenos insetos, crustáceos e moluscos. Defende seu ninho com vigor, ameaçando o predador com gritos e voos rasantes em sua direção, inclusive no caso de trespasse humano. Seu nome é uma onomatopeia derivada do som que produz e, entre seus nomes populares no Brasil destaca-se o de ‘espanta-boiada’.¹⁵⁸ Como se vê, há consideráveis semelhanças entre os pássaros de Diomedes e os quero-queros pantaneiros, a ponto de podermos sugerir que Rosa opera aqui uma espécie de *tradução domesticadora* do excerto latino, adaptando-o ao contexto nacional ao mesmo tempo que dissemina pistas que remetem à fonte:

E por susto se desferiram diante de nós, voando do chão, para todas as direções, os quero-queros de um ajuntamento. A ocela em cada asa seria alvo para um atirador. Foram-se, como bruxas. Dois deles, porém, se mantiveram no lugar, tesos, juntinhos, e gritavam, com empinada *resistência*. Estavam bem no nosso caminho, os cavalos

¹⁵⁷ Foi possível localizar na biblioteca do escritor no IEB-USP um exemplar contendo excertos do autor latino, mas a passagem transcrita acima não é contemplada pelo livro. Nele, Rosa fez poucas marcas de leitura, três no total, sendo uma sobre o tema ‘memória’ e outras duas sobre ‘bois’ e suas manifestações físicas. No entanto, não é improvável que Rosa tenha tomado conhecimento do excerto a partir de alguma obra de ornitologia que descreva o gênero *fulica*, por exemplo.

¹⁵⁸ As informações foram retiradas de: <https://neotropical.birds.cornell.edu/Species-Account/nb/overview?p_p_spp=144596>. Acesso em: 25 jul 2017.

iriam pisá-los. Não se arredavam, entretanto; giravam e ralhavam com mais força, numa valentia, num desespero.¹⁵⁹

O vocabulário de guerra, espacejado pelo texto, retorna na figura subliminar de Diomedes. Os pássaros surgem como exército alado que rapidamente se desfaz, sobrando apenas um casal que, alvos fáceis para um atirador, não retrocedem, postando-se diante dos cavalos. Nesse momento, o narrador, recém-saído do quase confronto com o touro e desejoso de retornar à fazenda, observa pela primeira vez a beleza dos pássaros, “com cores mais vivas”.¹⁶⁰ Sem negacear, as aves arremetem diante de cavalos e cavaleiros que, para eles, “seriam seres desconformes, medonhas aparições”. O vaqueiro, que vestia “traje de luto, coisa de guerra”, informa que eles têm ninho por perto, no chão, e propõe encontrá-lo, mesmo sabendo que “Tem uns, que, p’r’a gente bulir no ninho, só lutando”. Desatento à sugestão do vaqueiro, o narrador mantém os olhos postos no “voo direto, de batalha” do macho, com os pequenos esporões tornados “dois pequeninos punhais”, com a femeazinha cobrindo a retaguarda, em “revoo”, visão que comove o narrador pela convicta resolução das aves em defender “seu plano de amor”. Recuperando o substrato mítico da cena, os companheiros de Diomedes foram convertidos em aves como castigo imposto pela representação simbólica do amor, Afrodite/Vênus, mas sua hostilidade para com estrangeiros deriva, na visão de Plínio, do respeito pelo herói grego, i.e., do amor que os impele a defender o santuário em honra do amigo. No caso dos quero-queros, é o amor enquanto instinto que os anima em soberba fúria contra o que lhes parece desconforme em cavalos, homens e bois, resgatando o sentido épico de Diomedes, que não arrefecia mesmo diante dos numes olímpicos, tendo confrontado, além de Afrodite, o próprio Ares.

Ao qualificar a defesa dos pássaros como “empinada resistência”, Rosa estabelece uma ligação com o narrar de Mariano no âmbito daquilo que não se transmite e não se deturpa, resistindo corporalmente: Narrar é resistir. Na carta estudada no primeiro capítulo, Rosa clamava por uma língua armada em termos estéticos que, se bem logrados, instauram um alicerce ético capaz de resistir contra a mediocridade de

¹⁵⁹ ROSA, João Guimarães. *Com o vaqueiro Mariano*, cit. Grifo nosso.

¹⁶⁰ “acendidas” (1952) e “acesas” (1969). No período muito diverso, tranquilo, passado no *locus amoenus* da Guararavacã do Guaicui, Riobaldo descreve momentos “diferentes do resto de minha vida”, em que pudera se embrenhar no natural, “vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas” e apreciando “a quantidade de pássaros felizes, pousados nas crôas e nas ilhas”. Após reforçar os laços filiais com Reinaldo, observa que a “Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei.” ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.164.

uma literatura inatual e de se contrapor à destruição dos próprios substratos materiais que mantêm a literatura de pé. Se a violência da guerra, em sua obliteração do indivíduo, provém de um pacto demoníaco que abandona o amor em nome da política e da perversão do ideal épico (a ideologização dos *Nibelungen*), Rosa refrata nos quero-queros e no próprio vaqueiro a recuperação desse ideal: naqueles, pela violência intrínseca ao mundo natural que se opõe ao desconforme, em nome da sobrevivência; neste, pelo sentido de autocontrole, que lhe permite ser “governador de si mesmo”, gesto fundante de sua individuação.

O estilhaçar da experiência que implodiu os dutos da comunicabilidade, tal como diagnosticado por Walter Benjamin, possuía, a reboque, uma contraface positiva, pois tal pobreza de experiências impeliria os homens “[...] a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”.¹⁶¹ No eterno Éden pantaneiro, terra de dilúvios sazonais, Rosa encontra na busca por novos modos de olhar e sentir uma possibilidade de recomeço, que ganha, pela interiorização do tempo, um caráter de urgência e intervenção intimamente afinado com o que Carlos Drummond de Andrade, nosso grande poeta do tempo, propunha aos jovens escritores no seu primeiro livro fora do verso:

Reformem a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando. Se lhes disserem que nada disso é novo e que já houve guerras, e depois armistícios e depois outras guerras etc., etc., não levem a sério essa falsa experiência histórica, que impede qualquer melhoria da história. [...] Prefiro acreditar que nada foi feito nem escrito nem descoberto. Que estamos começando a nascer, e que os gênios nacionais e estrangeiros não foram ainda inventados. Porque antes negá-los todos do que viver esmagado por eles, e como pesam!, de todo o peso da aceitação e da facilidade.¹⁶²

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I*, cit., p.125.

¹⁶² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosacnaify, 2011, p.13-14. No pórtico do livro, diz Drummond: “Escrevo estas linhas em agosto de 1943 [...] Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária. Frequentemente a literatura se faz à margem do tempo ou contra ele – seja por incapacidade de apreensão, covardia ou cálculo. Daí o vazio e o desconforto do texto literário, como a insatisfação que ele desperta em cada vez mais descrentes leitores” Ibidem, p.11-12. Como já comentado, a consciência do tempo na dupla datação do evento e da publicação em periódicos é imanente aos textos de circunstância rosianos, daí não ser surpresa a presença do livro de Drummond numa lista de suas obras brasileiras favoritas, além de contar com um exemplar, com marginália, em sua biblioteca. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-21,11.

Consciente dos impasses do tempo, a literatura precisa armar-se, afastando-se para melhor compreender: t $\hat{o}$ o-b $\hat{o}$ o.

3.9 A dança das epígrafes

A ideia do *exire in pascua* delinea também o movimento narrativo geral do texto, na dinâmica entre suas partes, da reclusão noturna da primeira até a saída a cavalo da terceira. Em certo sentido, tal movimento se encontra articulado na própria sucessão de epígrafes das partes. Na primeira, como vimos, para além da importância do ouvir dizer (*Tales of Hearsay*), coloca-se a constituição de uma moldura estrangeira ao personagem que, embora reconheça seu valor individuado, não lhe cabe perfeitamente e, em termos linguísticos, adquire profundidade contínua numa cadeia de mediações *ad nauseam* (um autor polonês escrevendo em inglês nos fala sobre um marinheiro mais espanhol que os próprios espanhóis). Além disso, três dos quatro narradores versam sobre histórias alheias, suprimindo os entraves comunicacionais pela transformação do outro em personagem, intercalando sem muito rigor e verossimilhança os pontos de vista. A segunda epígrafe, da écloga pseudocamoniana, põe em questão a expressão lírica da contemplação da natureza, dado importante na medida em que a segunda parte se inicia pelo narrador sozinho a vagar pelo campo procurando incorporar esteticamente o natural. A dinâmica do vagar solitário adquire importância, ainda, pela autonomia que o narrador progressivamente adquire, dado reforçado, inclusive, pela maior proximidade do referente epigráfico, proveniente de fonte portuguesa. Por fim, a terceira epígrafe prenuncia a experiência-limite do remate do texto: a participação discursiva direta, alternando com o vaqueiro, em gesto hermenêutico de partilha. Realizada em campo aberto e em movimento, ela se opõe ao parado da conversa noturna, écloga invertida, reafirmando a importante observação de Benedito Nunes: “Tudo, ou quase tudo nos textos de Rosa, se passa a céu aberto e em trânsito”, uma vez que os modos rurais de vida de seus personagens, em sua proximidade com a natureza, imprimem-lhes “uma condição andeja”.¹⁶³ Assim, pela partilha da experiência, tem-se a constituição de um outro, um heterônimo, pois João Barandão é, também, um outro João. Embora não

¹⁶³ NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: *A Rosa o que é de Rosa*. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Difel, 2013, p.252-253.

tenha publicado *Magma*, Rosa nunca abandonou a poesia, seja no seu fusionamento com a prosa que lhe é marca distintiva, no recurso a epígrafes e quadras populares, ou ainda na escrita de poemas de fato, em sua maioria não publicados.¹⁶⁴ Em *Ave, palavra* (1970), por exemplo, encontram-se reunidos uma série de cinco textos que, com pequenas variações no título, nomeiam-se “coisas de poesia”,¹⁶⁵ assinados por quatro “personas de poetas envergonhados”.¹⁶⁶ Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Araújo Ségrim e Romaguari Sães, todos anagramáticos de ‘(J) Guimarães Rosa’ – sugestão dada pelo título de possível livro do primeiro, “Anagrama” –, sendo Soares Guimar, como Alberto Caeiro em Fernando Pessoa, o provável mestre dos demais. João Barandão é prole diversa,¹⁶⁷ marcando presença, além do nosso texto, em “Cara-de-Bronze” (*Corpo de baile*), “Barra-da-Vaca” e “Melim-Meloso” (ambos de *Tutameia*). Contaria ainda com uma outra participação no texto inédito “Marça, vermelha”, conforme indicam os manuscritos do autor.¹⁶⁸ Em “Com o vaqueiro Mariano”, texto em que faz sua estreia, os versos de Barandão são estes:

Desapeio, rezo o terço,
almoço, tomo café.
O meu boi dança comigo,
meu cavalo dorme em pé

¹⁶⁴ O Fundo João Guimarães Rosa contém, no conjunto de manuscritos do autor, quatro seções explicitamente vinculadas à poesia: “Poemas incompletos”, “Poemas mais ou menos prontos”, “Poemas para não publicar” e “Poesia – elementos”, totalizando mais de cento e vinte documentos, dado que aponta para a constância da atividade aliada, em grande parte, ao interesse secreto, sem anseios de publicação.

¹⁶⁵ “Às coisas de poesia” (Soares Guiamar), “Novas coisas de poesia” (Meuriss Aragão), “Sempre coisas de poesia”, “Quando coisas de poesia” (Sá Araújo Ségrim) e “Ainda coisas de poesia” (Romaguari Sães). Os três primeiros, junto com outro, “Outras coisas de poesia”, foram publicados em 1961 n’*O Globo* e, aos olhos do público, Rosa parecia estar introduzindo novos poetas, algo esperado de um autor já consagrado (embora não poeta). Galvão nos informa que seis poemas assinados por Soares Guiamar apareceram na *Antologia de poetas bissextos contemporâneos*, em sua segunda edição, organizada por Manuel Bandeira. Sobre o assunto, ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. Heteronímia em Guimarães Rosa. In: *Mínima mímica*, cit., e GAMA, Mônica, “Plástico e contraditório rascunho”, cit..

¹⁶⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. Heteronímia em Guimarães Rosa, cit., p.178.

¹⁶⁷ Seu nome não é anagrama de ‘Guimarães Rosa’, embora contenha o prenome do escritor. Deixemos como hipótese que o nome pode estar vinculado a João Brandão, quadrilheiro monarquista e traficante de armas citado em *Os sertões* e no próprio *Grande sertão: veredas*.

¹⁶⁸ “MARÇA, VERMELHA / Minha vaquinha mumbuca, / minha vaca de cincêro, / dá leite p’ra todo o mundo / e depois p’ra o seu bezerro. // Minha vaquinha mumbuca, / minha vaca verdadeira, / só te dão o teu bezerro / na passagem da porteira. / (Das cantigas de serão de João Barandão.)” Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-18,43.

Nestas redondilhas, o eu se coloca como vaqueiro que, descendo do cavalo, realiza tarefas regulares nos dois primeiros versos, enquanto os dois últimos, pela força do poético, inserem uma espécie de “mundo às avessas”, algo da medida do “desconforme” que comparece no casal de quero-queros. Pelo acoplamento dos pares de versos, estabelecendo uma relação quase causal, o “mundo às avessas” perde sua dimensão de mau agouro, tornando-se atitude imanente aos pássaros em sua defesa apaixonada do ninho. A quadra faria parte de uma obra mais vasta e que inclui todos os outros excertos do poeta, as “Cantigas de serão de João Barandão”, título que reforça não apenas a posse plena da manifestação artística como também um direcionamento compositivo voltado para a performance. Assim, o referencial epigráfico deixa de ser externo, passando a falar de dentro da matéria e ganhando autonomia pelo seu caráter de *incorporação desincorporada* ao texto, pertencendo a ele enquanto habita suas bordas.

Na passagem para a versão em livro de 1952, a tríade epigráfica passa a ser precedida por uma epígrafe geral, atribuída a Gonçalo Annes Bandarra, profeta português conhecido como o Sapateiro de Trancoso. Com data de morte oscilante (1545 ou 1556), suas trovas foram protegidas pela memória oral e por prováveis folhas volantes que acabaram por parar em mãos inquisitoriais, custando-lhe a promessa de não mais profetizar, ler ou mesmo falar sobre assuntos ligados à Bíblia. Com a emergência do sebastianismo e de uma literatura a ele relacionada, a figura de Bandarra ganhou proeminência e teve em D. João de Castro (neto do vice-rei da Índia à época) e no padre Antonio Vieira alguns de seus defensores mais ilustres. A primeira edição das trovas completas apareceu apenas em 1644, tendo sido proibida mais de uma vez pela Inquisição. O aparecimento de outras trovas consideradas apócrifas ao longo dos séculos e o fato de o texto nunca ter sido propriamente fixado por Bandarra fazem com que o trato crítico com o conjunto se dê no âmbito de uma “obra de carácter colectivo”.¹⁶⁹

No texto rosiano, comparecem as trovas XXX e XXXI sem a indicação do número ou dos falantes:

¹⁶⁹ As informações deste parágrafo foram tiradas de: CARVALHO, António Carlos. *Venturas e desventuras de um livro*. In: BANDARRA, Gonçalo Annes. “*Profecias*” do Bandarra, *Sapateiro de Trancoso*. Lisboa: Vega, 1989.

[Pastor Mor]
 Aiuntese todo o vacum
 Aqui neste verde prado,
 E o mesmo ouelhum,
 E contese cadahum,
 E vejase se falta gado ?

[Pedro]
 Todo ia temos contado,
 Do vacum açhamos menos
 Hum Touro esmadrigado,
 Hum Touro fusco rosado
 Do ouelhum nam sabemos.¹⁷⁰

Embora a epígrafe se limite ao trecho transcrito, a continuidade das trovas apresenta outros dois elementos interessantes. No meio do sonho terceiro, nota-se a seguinte advertência, que precede o termo final do livro (trovas CXXIX a CLIX): “Resposta do Bandarra a algumas perguntas que lhe fizeram, e da resposta delas se conhecem quais foram”.¹⁷¹ Em linhas gerais, trata-se do mesmo recurso utilizado por Rosa em algumas passagens do texto, em que as perguntas, apagadas, são intuídas pelo leitor. Como já discutimos, trata-se não apenas de recurso literário cujo largo alcance será posteriormente desenvolvido, mas de prática efetiva na antropologia cultural que se dedica ao estudo de narrativas orais. A opção pelo termo ‘trovas’ remonta à herança medieval bem como à arte da invenção, sendo derivado de *trouver*, verbo francês para ‘encontrar, achar’, indicando trabalho dificultoso, paciente e que muitas vezes redundava na opção por um discurso hermético, acessível apenas aos iniciados, como no caso do “*trobar clus*” e seu anseio de afastar o amor religioso do âmbito profano.¹⁷² O trecho selecionado, no entanto, aponta justamente para aquilo que não foi achado (os dois touros que se perderam e as ovelhas de que não se sabe), criando uma espécie de ironia em que o escrito acaba por fixar uma falta, uma não presença, sua “verdadeira parte”. Neste sentido, o texto rosiano como um todo se faz *trova*, ou seja, busca e encontro, em que para cada gesto fixador, há uma contraparte desviante, oral, que se perde pelo caminho. De fato, todas as epígrafes, de algum modo, enunciam as tensões entre escrita

¹⁷⁰ Rosa anotou este trecho, juntamente com a trova precedente, em folha datilografada. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-LIV-041.

¹⁷¹ BANDARRA, Gonçalo Annes. “*Profecias*” do Bandarra, *Sapateiro de Trancoso*. Lisboa: Vega, 1989, p.81.

¹⁷² ROUBAUD, Jacques. *Les Troubadours*, citado em BARBAS, Helena. Tema e estratégia nas Profecias do Bandarra. In: SENA, Mécia de (Org.). *As escadas não têm degraus*. Volume 2. Lisboa: Edições Cotovia, 1990, p.60-61.

e oralidade, no que aquela tem de pretensão ao fixar esta: as trovas de Bandarra eram veiculadas oralmente, ganhando forma escrita por volta de um século depois, com infinita contestação de autoria; o texto de Conrad pertence a um livro chamado *Tales of hearsay* [Contos de ouvir-dizer], em que se narra, quase sempre, histórias de outrem; a écloga falsamente atribuída a Camões é um diálogo entre pastores; por fim, as cantigas de João Barandão *simulam* o oral em seus recursos expressivos bem como em sua finalidade performática (cantigas de serão). Se nas obras de Camões, Bandarra e Conrad há uma crítica acerba ao imperialismo em suas variadas manifestações, parte da importância de seus textos se deve à feitura de uma contra-história que questiona a autoria das narrativas triunfalistas do progresso. Mais do que isso, o conjunto epigráfico revela o encontro com a palavra do outro enquanto *signo deslizante*, em que a atribuição de autoria não deixa de ser um gesto arbitrário, algo dinamizado por uma citação errônea de Camões (que pode ter sido intencional e, mesmo que não o seja, reforça o argumento) e pela gestação de um heterônimo que reclama posse exclusiva de uma obra que é, na verdade, alheia. Por fim, temos o trecho de Plínio, entremeio de empréstimo com apropriação criativa, já bem ao gosto do autor, cuja poética se desenvolve, em certa medida, como um *contrafazer*.¹⁷³

O segundo aspecto se refere ao modo como Bandarra se dirige ao seu interlocutor nesse terceiro sonho: “CXXXIII Convosco falo estas cousas, / Como com um grande letrado, / As umas são perigosas, / E as outras duvidosas / Ainda não hão começado”.¹⁷⁴ Trata-se da distância entre o homem letrado e o não letrado (embora haja controvérsias quanto ao letramento de Bandarra) em que é este que ensina certas verdades fundamentais àquele a partir, como diz Rosa, da “verdade intensa das coisas supostas”. Assim, a leitura de Bandarra pode ter provido a Rosa certo ângulo técnico

¹⁷³ Em resposta à pergunta de Benedito Nunes sobre a qual diálogo pertenceria um trecho de Platão presente em “Cara-de-Bronze”, Rosa despista, dizendo apenas que o trecho citado é efetivamente do autor grego. No entanto, alega que como escritor seria perfeitamente capaz de “contrafazer o autor do *Banquete*” de modo que nenhum crítico conseguiria descobrir se os excertos são ou não fictícios. A ideia do contrafazer parece-nos uma das linhas de força centrais da poética rosiana no que se refere à absorção crítica da tradição literária, que, em seus melhores momentos, dá-se como “conhecimento que se traduzia em convivência”. NUNES, Benedito. Guimarães Rosa em novembro. In: *A Rosa o que é de Rosa*, cit., p.239-241. Em certo sentido, tal procedimento rosiano se aproxima do de Montaigne, que, em “Sobre os livros”, diz: “Nos raciocínios, comparações e argumentos, se transplanto algum para meu solo e misturo-o com os meus, propositalmente escondo seu autor [...] Quero que deem um piparote no nariz de Plutarco pelo meu nariz e inflamem-se injuriando Sêneca em mim”. Trecho citado em COMPAGNON, Antoine. *Uma temporada com Montaigne*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p.99.

¹⁷⁴ BANDARRA, Gonçalo Annes. “Profecias” do Bandarra, *Sapateiro de Trancoso*, cit., p.82.

bem como projetado sobre o vaqueiro a aura de detentor de uma verdade em trânsito, advinda do seu conhecimento profundo do mundo natural, com a diferença que, contrariando a lenda, Mariano seria profeta em sua própria terra. Diante do vaqueiro, o narrador não lhe procura cooptar o discurso, mas reflexiona sobre este, consciente da distância que os separa e desejoso de diminuí-la por uma atitude de respeitosa escuta, afinada com o que conta o viajante polonês Wacław Korabiewicz sobre uma conversa entre um pantaneiro analfabeto e Hunter, alcunha de um médico que lá se encontrava, na qual o primeiro dispara: “*um doutor, que vem da cidade, não é um doutor aqui. Em Mato Grosso somos nós, os índios e os caboclos, que somos doutores.*”¹⁷⁵

Nesse sentido, há uma mudança fundamental entre a versão de 1947 e a de 1952 no único diálogo efetivo que o texto testemunha:

– *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...*

– O amor é assim, Mariano...

– *É, sim senhor. O amor é assim.*

Aqui, a interpretação da experiência compartilhada é provida pelo narrador, com a qual o vaqueiro apenas assente. Posta na boca do interlocutor letrado, a frase tem sabor de lugar-comum e não de pequena iluminação provinda da observação atenta das coisas, além de perder o frescor assertivo por sua antecipação no período anterior: “Comovia a decisão deles, como dois amantes dispostos a defender o seu plano de amor”. Tendo o narrador recém-adquirido o ângulo contemplativo de mirada, seu diagnóstico acaba por enfraquecer o texto, privando o vaqueiro da lição fundamental do encontro. Rosa parece ter se dado conta de tal fato, pois na versão de 1952, além de corrigir o trecho descritivo final (“Comovia a decisão deles, minúsculos, reis de sua coragem, donos do campo inteiro”), altera a disposição do diálogo:

– *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.*¹⁷⁶

¹⁷⁵ FERNANDES, Frederico. *Entre histórias e tererés*, cit., p.61.

¹⁷⁶ Tanto na versão em jornal como na de 1952, de modo invertido, Rosa valeu-se do itálico para diferenciar as falas de Mariano das do narrador, o que acaba gerando uma tensão tipográfica que

Tendo completado seu aprendizado iniciático no “País do Boi”, percurso assinalado na ideia de saída (“*exire*”) e dividido em etapas – primeiro sozinho e a pé, depois a pé com Mariano e, por fim, em cavalo próprio, acompanhando o vaqueiro –, o narrador pode, finalmente, no retornar ao ponto de início (“Mas a gente já está chegando de volta. O Firme está ali...”), testemunhando com o vaqueiro a “empinada resistência” dos pássaros, emergir ao discurso direto para sinalizar uma compreensão possível. A fala de Mariano, aqui, encerra o texto como legado a ser meditado, absorvido, vivido, ecoando, em sua síntese particular, a lição virgiliana:

Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque
Et genus aequoreum, pecudes, pictaeque volucres,
In furias ignemque ruunt. Amor omnibus idem.

Toda a raça sobre a terra, sim, homens e feras,
Equórea estirpe, rebanhos e pássaros em cor,
À fúria e fogo acedem. É Amor a todos igual.¹⁷⁷

3.10 O entremeio como forma

A passagem do texto em livro de *Com o vaqueiro Mariano* para a versão presente em *Estas estórias* apresenta poucas modificações relevantes, com exceção de seu título, no qual Rosa acrescenta o termo ‘Entremeio’. Seu acréscimo tardio parece implicar uma reavaliação da narrativa cujo intuito de publicação em um livro regular (e não mais de tiragem limitada) remonta aos primeiros índices de *Estas estórias* e faz com que a mesma adquira ampla ressonância pela pluralidade do termo ‘entremeio’, que procuramos desvelar agora.

acentuava a fissura entre os discursos e que não deixa de ecoar um pouco do uso limitante feito por alguns de seus precursores regionalistas. Na versão de *Estas estórias* o itálico desaparece e, se por um lado parece tentador afirmar que já mais experiente o escritor procura corrigir um deslize e conferir ao texto um gesto mais positivo de crença integradora, há outro motivo mais palpável para tal mudança: “A estória do Homem do Pinguelo”, texto imediatamente seguinte no volume, lança mão desse recurso na alternância de falas, separadas em blocos de tamanho variável, e que constitui verdadeira disputa entre um narrador erudito e um popular. Além de evitar a repetição, a abolição do itálico acaba por instaurar uma diferença de grau e de perspectiva nas posturas dos narradores das duas narrativas, o que torna sua leitura seguida mais interessante.

¹⁷⁷ O trecho latino encontra-se destacado por Rosa em sua edição bilíngue latim/francês da qual nos valem para compor nossa tradução livre. VIRGILE. *Les Bucoliques et Les Géorgiques*. Tradução, introdução e notas de Maurice Rat. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d, p.148-149.

O primeiro sentido a se destacar é a posição que o texto ocupa no livro. Nos cinco índices pensados para o volume, guardados do IEB-USP,¹⁷⁸ o texto sempre ocupou posição destacada, seja pelo uso contrastivo de caixa-alta ou baixa, deslocamento para a direita em relação aos demais, não numeração ou ainda por ser precedido pela palavra “*intermezzo*”, posteriormente transformada em “entremeio” na versão final. Ao contrário de suas duas outras aparições, agora o texto está ladeado por outros dois contos, situando-se, portanto, *entre* “Os chapéus transeuntes” e “A estória do homem do Pinguelo”, dos quais se diferencia bastante por sua dimensão híbrida, mas que encontra no segundo deles uma espécie de radicalização dos seus pressupostos, já que se trata de texto construído como disputa narrativa entre um narrador culto e outro popular em torno da inapreensível figura do título.

Quando em Hamburgo, entre os dias 15 e 27 de agosto de 1939, Rosa tomou breves notas que procuram definir sucintamente algumas formas teatrais:

entreato – cena ligeira, quase sempre brejeira.

entremês – pequenas comédias ou farsas jocosas.

sketchs – espécie de *pochade*, em quadros variados, leves, ação rapidíssima, imprevistos quadros [cheios], música ligeira, etc.

cavatina – Ária cantada por um ator, quando pela primeira vez aparece em cena numa ópera.¹⁷⁹

O termo ‘entremeio’ é semanticamente irmão de *intermezzo*, termo de origem italiana que se refere a uma “pequena representação dramática, ou, mais frequentemente, peça musical executada no intervalo entre dois atos de uma peça teatral ou ópera; entreato, intermédio”. (Houaiss). Assim, além do seu caráter intervalar, entre instâncias mais propriamente definidas – os contos que o ladeiam –, o termo também adquire a dimensão de uma prática teatral ou performance. Passamos, portanto, do *intermezzo* ao *entremês*, termo que caracteriza um gênero teatral marcadamente ibérico cujo ápice se dá entre fins do século XVI e meados do XVIII. Peças curtas e de tom comumente burlesco, os entremezes eram representados no início, entre os atos (sendo, assim, um entreato) ou no final de peças maiores e de tom geralmente sério. Funcionavam como uma espécie de alívio cômico que preenchia o espaço de tempo dos *intervalos* ou

¹⁷⁸ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-M-09,03.

¹⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Diário de Guerra*. Organização de Eneida Maria de Souza, Georg Otte e Reinaldo Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG. Inédito

entreatos das peças, contavam com uma grande variedade de assuntos derivados do cotidiano e possuíam uma vasta galeria de personagens da vida plebeia.¹⁸⁰

No início do XVI, o termo correspondia a uma acepção genérica que incorporava uma variedade de formas, como “auto, momo, farsa, entremedio, entretenimento o *actio intercalaris*”, tendo no “Aucto del Repelón” (1509), de Juan del Encina (1469-1529), um de seus prováveis textos fundadores.¹⁸¹ O entremés primitivo teria caráter mímico (daí a importância do gestual na performance do vaqueiro rosiano), passando com Sebastián de Horozco (1510-1579) à forma dialogada, mas ainda com pouca ação.¹⁸² O entremés não é bloco homogêneo desde seu surgimento até sua cristalização em forma barroca, mas, diferente da comédia, a forma é quase sempre marcada por conteúdo de candente atualidade.¹⁸³ Em 1550, precisamente, ‘entremés’ indicava uma passagem com personagens populares e tom humorístico, representado no início ou no meio de uma comédia, mas sem ligação argumental com ela, como episódios “fora da fábula”, passando, posteriormente, a ocupar a posição intermediária que o nome evoca.¹⁸⁴ Dependendo do crítico, algumas éclogas de Encina, por exemplo, podem tomar parte no absorvente gênero “entremesil”, o que permite estabelecer um *continuum*, ainda que um pouco tortuoso, entre a forma da écloga clássica, recuperada no classicismo europeu, e a do entremeio ibérico. Um dos aspectos fundamentais da forma é, como seu próprio nome anuncia, uma espécie de dupla filiação, conectada tanto à nobreza quanto ao “*pueblo*”:

*Naturalmente a este gusto de reyes y príncipes por el entremés hay que sumar el que permanentemente estaba ligado al Pueblo, porque el entremés en cuanto manifestación dramática popular ha sido siempre compañero inseparable de cualquier celebración colectiva, incluso improvisada*¹⁸⁵

¹⁸⁰ CASTILLA, Alberto. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Entremeses*. Madrid: Akal, 2007, p.16.

¹⁸¹ MADROÑHAL, Abraham. El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco. In: *Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*. Almagro: 1998, p.140 e 143.

¹⁸² Ibidem, p.139.

¹⁸³ Ibidem, p.148 e 150.

¹⁸⁴ Ibidem, p.140.

¹⁸⁵ Ibidem, p.138

Há que se notar também a presença do entremés na empreitada colonizadora das Américas, destacando-se aí o modelo particular do entremés jesuítico, escrito em prosa vernacular e que ajuda a deslocar a centralidade da tragédia clássica para o teatro dos jesuítas, que foi cedendo passo, gradualmente, aos temas da atualidade.¹⁸⁶ No seu aspecto performático, vale pensar num certo jogo de dependência-independência em relação às partes, dado o seu caráter fragmentário, sujeito a interrupções e constantes apelações ao auditório.¹⁸⁷

No entanto, o entremeio não remonta apenas à corte ibérica daqueles séculos, mas comparece na poesia popular e, onde seria de esperar, entre os vaqueiros no Brasil. Rosa possui em seus recortes o texto de Théo Brandão “O entremeio do boi (Boi de reisado)”,¹⁸⁸ no qual o pesquisador indica ser o boi o principal “entremeio” do reisado alagoano e de suas derivações “caboclinhos e guerreiros”. Misto sincrético entre “o antigo reisado do bumba-meu-boi e o auto dos congos”, o reisado alagoano é “uma suíte de danças cantadas” nas quais se inserem os entremeios, “pequenas representações dramáticas, geralmente muito simples e pobres de enredo”, de número variável em função dos aspectos materiais (máscaras, aparatos mecânicos) e pessoais (a habilidade do dançador). Seu significado está mais para o etimológico – cenas intercaladas, como nos *intermezzi* italianos – do que para o histórico, com cenas burlescas ou satíricas, embora Brandão aponte em outro estudo, a partir de texto de Arthur Ramos, que os entremeios do Reisado Alagoano acabam por sintetizar estes polos – “jocosos, burlescos, curtos e intercalados, espaçadamente, a modo de ‘cortinas’ de revistas teatrais, no desenrolar do folguedo” –, diferindo-se, assim, do contexto português, no qual “entremez” se vincula mais propriamente aos autos pastoris ou “Presépios”.¹⁸⁹ De volta ao texto arquivado por Rosa, Brandão informa que em face da grande variedade de entremeios mais antigos (burrinha, cavalo-marinho, guriabá, zabelê, Jaraguá, corcunda, Mané pequeno etc.) e modernos (sapo, urso, lobisomem, onça etc.), o do boi, “sempre atual”, é também o “mais rico de conteúdo dramático”, representado em múltiplas

¹⁸⁶ Ibidem, p.153

¹⁸⁷ Ibidem, p.154 e 160.

¹⁸⁸ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-RT-17,07. Texto publicado no *Diário de Notícias* em 17 de janeiro de 1954.

¹⁸⁹ BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. Maceió: Edufal, 2007, p. 164.

variantes. Um de seus núcleos principais envolve a morte de um boi em véspera de Natal seguida pela distribuição testamentária de suas partes. Mas, “em vias de esquartejamento”, o boi passa milagrosamente de morto a enfermo, requerendo cuidados de um “doutor de curar gente”, que, perplexo, acaba por torná-lo são, sendo em seguida enxotado a pancadas de réstia de cebola pelos mateus – personagens negros, quase pícaros, sempre presentes nas encenações –, pondo a plateia a rir com “o velho mas sempre querido entremez do bumba-meu-boi, todos os natais representado nas festas das cidades, nos povoados, nos engenhos, pelos rústicos, admiráveis e teimosos artistas, que são os dançadores de reisados e guerreiros das Alagoas”.

Como verbo, entremear implica colocar-se entre duas instâncias, interpolando-as, gesto ativo que confere a ocupação de um espaço. A postura do narrador rosiano é a de dupla mediação, como o turista que traz sua cultura a um espaço ex/ótico, tendo, assim, que ajustar o foco para *ver entre* seu espaço de pertença e o de presença. Esse espaço liminar, ocupado durante um intervalo de tempo determinado, constitui, na associação íntima entre texto e tecido, “uma renda que se costura entre duas peças lisas de tecido” (Aulete), incisão típica em toalhas de mesa como a que Mariano pincelava o pervagar das reses na primeira parte, estabelecendo uma ponte possível entre dois universos cujas franjas e fraturas se mostram de modo especular.

Recorrendo ao verbete espanhol, chegamos à noção de aperitivo, sobretudo os da ordem dos frios (Real Academia Española), o que coloca o texto como tentativa de aproximação a um cerne inatingível – o prato principal ou a “verdadeira parte”. Por do meio do olhar retrospectivo, confere-se ao texto um caráter preparatório e que não deixa de conter, como nos momentos reflexivos da primeira parte, uma dimensão de fracasso, o que o torna, nesse sentido, uma “entremezada”, uma “farsada”, termo que retoma a dimensão dramática, teatralizada, já que, em sua origem, farsa e entremés não eram sempre distinguíveis.¹⁹⁰ Nesta trilha, ainda palmilhando o verbete espanhol, chegamos a um uso já arcaico que se refere a uma espécie de “máscara o mojiganga” (Real Academia Española), o que, por sua vez, evoca tanto uma modalidade de farsa representada com máscaras e disfarces típicos de festas públicas de veio carnavalesco quanto as próprias festas em que os participantes mascaravam-se de animais e diabos. Nesse âmbito, “Com vaqueiro Mariano” converte-se em antepasto não tanto de *Grande*

¹⁹⁰ MADROÑHAL, Abraham. *El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco*, cit.

sertão: veredas, mas sim de “Meu tio o Iauaratê”, texto também derivado da viagem ao Pantanal e que contaria com uma primeira versão já em 1949, em que a incorporação da forma pela máscara chega ao seu derradeiro limiar: a morte.

De certo modo, Rosa nos oferece a *dramatização dos bastidores de sua ficção* em que uma etapa prévia à escrita – a viagem de pesquisa e a coleta de dados por meio de uma *entrevista* – torna-se a moldura formal do seu texto, que desliza entre o real e a fábula, a entrevista e o conto em busca de uma imagem fixa que se mostra fatalmente inviável. Diante disso, a fluidez do objeto e o travejamento do narrador, a forma também precisa ser fluida de modo a captar, em si, uma falta constitutiva, ideia retomada, em outro contexto, em *Tutameia*: “Ergo: *O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber*”.¹⁹¹

A inseparabilidade entre o vaqueiro e seus animais, reforçada pelas próprias descrições do narrador que o metamorfoseiam em bovino, funciona como uma espécie de lição narrativa: Mariano só fala do que sabe, viu, experimentou, sendo sua marca distintiva em relação aos animais a de “bom-condutor”, de organizador autônomo da experiência própria e alheia. A imersão na matéria, anseio organizador do segundo momento de escritura rosiano, requer uma linguagem tesa, nem sempre atingida, devendo viver na tensão da iminência do estouro, mas sem ultrapassá-la. Daí a procura por uma forma que é, ela mesma, matéria.

Embora referente a outro contexto e a um autor que se tornou famoso por procurar apagar a figura autoral como mediador entre personagem e leitor, a noção do entremeio como forma, nesta narrativa, parece ter em seu horizonte a preciosa lição do Auerbach leitor de Flaubert, assinalada por Rosa em seu exemplar, em que se referindo às inúmeras pistas sobre as intenções artísticas deixadas pelo francês em sua correspondência, o autor de *Mímesis* diz:

Éstas desenhocan em um fin último místico, pero en la práctica, como toda mística auténtica, en una teoría, basada en la razón, la experiencia y la disciplina, de la inmersión en los objetos de la realidad olvidándose de sí mismo, operación por la cual éstos se transmutan (par une chimie merveilleuse) hasta alcanzar madurez verbal. Los objetos llenan así por completo al escritor; éste se olvida de sí mismo, serviéndole su corazón tan sólo para sentir el de los demás; cuando por mérito de una paciencia fanática se há llegado a este estado, la expresión verbal que capta perfectamente el objeto

¹⁹¹ ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: *Tutameia*, cit., p.40.

*respectivo, al par que lo juzga sin partidismo, vá surgiendo y ordenándose por sí misma. Los objetos son vistos tal como Dios los ve, em su realidade peculiar.*¹⁹²

Nesse texto de imersão, encontro e aprendizado, o narrador rosiano ainda não é capaz de esquecer de si mesmo, mas procura, por um olhar retrospectivo, forjado a partir de outro momento de escritura no qual a forma esboçada em “Com o vaqueiro Mariano” já pôde alcançar efeitos mais fecundos (sobretudo após a publicação de “Meu tio o Iauaretê” em 1961), reavaliar seu próprio percurso. O entremeio é, assim, tanto o intervalo entre as instâncias espaço-temporais quanto o próprio conteúdo que o preenche. Se Rosa almeja, nas palavras de Mariano reportadas pelo jornal *Flan*, “penetrar na alma de um bovino”, o texto precisa se fazer boi, daí a última definição de entremeio: “apalpo (‘depósito gorduroso’) dos bovinos, esp. das vacas, em forma de cordão, situado na região perineal” (Houaiss), sentido que põe em destaque a imanência entre a matéria por representar e a forjadura literária da forma. Tal dado ganha reforço com a preciosa observação de Benedito Nunes sobre a contiguidade de sentido entre “boi” e “palavra” nos *Upanixades*: formas do eterno Brahma, irmanadas na imagem do “leite da palavra”,¹⁹³ *pascua* compartilhada por Mariano e seu interlocutor.

¹⁹² AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Tradução de I. Villanueva e E. Imaz. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950, p.458.

¹⁹³ NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. In: *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013, p.105-106.

4. “UM SERVO SOLITÁRIO, QUE SE OBEDECE”: IDENTIDADE E NATUREZA EM “PÉ-DURO, CHAPÉU-DE-COURO”

“O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada.”

Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”

Entre a versão em jornal de “Com o vaqueiro Mariano” e a experiência e composição de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, Guimarães Rosa passou quase dois anos e meio na França, atuando como Primeiro Secretário e Conselheiro da Embaixada do Brasil em Paris entre setembro de 1948 e março de 1951. Como observado anteriormente, em função do seu excursão estrangeiro, as contribuições para periódicos ficaram em suspenso até seu retorno. O período francês lhe permitiu um aproveitamento e fruição mais calmos da arte europeia, sem os azares vertiginosos da dupla violência presenciada na Alemanha. A despeito dessa diferença, Rosa recorrerá novamente ao expediente do diário que, com sua volta, torna-se, em parte, publicizado.¹ Se na Alemanha Rosa havia dedicado algum tempo a uma de suas paixões, a apreciação de animais, feita por meio de visitas a zoológicos e aquários, ele as retoma em território francês, produzindo novos textos da série “Zoos” e, a partir de passagens pela Itália, da série “Aquário”.

Ao período francês remontam dois encontros importantes: a pintura europeia (e brasileira) e a épica homérica. Do primeiro caso, o autor deixou indicações espalhadas em folhas avulsas, cadernos e no referido diário. Estudando esse conjunto, Sandra Vasconcelos descreve que as visitas a museus e a observação atenta das técnicas pictóricas serviram como “educação do olhar” para o artista que absorve, na plasticidade de sua prosa, os meios da pintura (luz, cor, volume, perspectiva etc.), produzindo, em muitos momentos, pinturas verbais que instauram a sensação de simultaneidade, convertendo o leitor “em espectador, situando-o na posição de quem

¹ Sobre o Diário de Paris, ver: LARA, Cecília de. João Guimarães Rosa na França: anotações do diário de Paris. *Revista Travessia*, Florianópolis, v.16, p.153-163, 1987; GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “Plástico e contraditório rascunho”, cit.

olha um quadro.”² Como discutimos nos capítulos anteriores, a obsessão pelo retrato, os gestos pictóricos e a atenção às cores pré-datam o interregno francês e adquirem, pela leitura de Spengler, um sabor de resistência, mas é nesse momento que Rosa registra o encontro *in loco* – cerne do momento de escritura – com os quadros. Como mostra Vasconcelos, Rosa efetua a transposição da mirada atenciosa dos quadros para cenas do cotidiano, flagradas em Paris e marcadas no *Diário*, bem como para imagens que sua imersão sertaneja na viagem de 1952 lhe proporcionara. Corrigindo, pelo confronto com os manuscritos, um erro tipográfico que se perpetuou nas reedições de *Ave, palavra*, Vasconcelos pôde identificar o registro de recorrentes encontros do escritor mineiro com o pintor brasileiro Cícero Dias e deles extraiu a compreensão de uma partilha poética das tensões entre arte moderna e cultura tradicional que os aproxima do que Ángel Rama concebe por artistas transculturadores.³

Da leitura atenta da épica grega dão notícia algumas anotações do *Diário* parisiense e o estudo de Ana Luiza Martins Costa, que a localizou em detalhes precisos. Atravessando os hexâmetros dactílicos em alemão e inglês, Rosa parece ter se dedicado a investigar a constituição dos valores do herói épico, dado que permite à estudiosa operar um deslocamento regressivo para a épica grega do que a crítica em geral associava ao padrão medieval dos romances de cavalaria.⁴ Dos aspectos específicos dos poemas, Rosa recolhe “antecipações, epítetos e comparações com animais [...] dualidade de nomes, intercalações e perguntas retóricas”,⁵ ilustradas por exemplos que têm em seu cerne o interesse profundo pela “*linguagem* homérica” e seus “*epítetos sintéticos*”, que Rosa procurou traduzir, desvendando-lhes a composição e arriscando soluções neológicas.⁶

A associação entre pintura e o gênero épico não é nova⁷ e “Pé-duro, chapéu-de-couro”, que concebemos como uma épica ensaística,⁸ de moderna brevidade, funde

² VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Imagens do sertão. In: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (Org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba: Editora CRV, 2011, p.79.

³ Ibidem, p.91 e 95.

⁴ COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, dez./jan./fev. 1997-98, p. 53 e 55.

⁵ Ibidem, p.57

⁶ Ibidem, p.68.

⁷ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, cit., p.89.

essas instâncias pela atenção minuciosa às descrições, em que há certo deleite no descrever como gesto cognoscitivo, bem como examina a questão da natureza do herói épico, atravessada, no entanto, pelo momento histórico em que se gesta e pela convivência direta do eu que narra com a matéria de seu canto.⁹

4.1 O evento reportado

De modo análogo ao que ocorreu com seu retorno ao Brasil após o período alemão e colombiano, a volta da França em março 1951 incita em Rosa o desejo de retomar as excursões pelo Brasil profundo, planejando aquela que se tornaria sua viagem mais famosa e até mesmo arquetípica: a viagem pelo sertão, feita em maio de 1952, acompanhando uma boiada e o grupo vaqueiro do qual tomava parte Manoel Nardy, o Manoelzão. Ainda no rescaldo dessa viagem, no mês seguinte o escritor toma parte na inauguração do Grande Hotel de Caldas do Cipó, cidade baiana conhecida como estação balneária. Na mesma ocasião também ocorreu uma vaquejada em homenagem ao presidente Getúlio Vargas, que recebeu a Ordem do Vaqueiro, tornando-se, assim, o “vaqueiro número um do Brasil”, devidamente adornado com a roupagem de couro, como informa o jornalista Odorico Tavares.¹⁰ O evento foi organizado pelo governador baiano Régis Pacheco, que convocou o senador Assis Chateaubriand a participar dos dois eventos. Chateaubriand, paraibano, foi até seu estado e lá convocou o vaqueiro José Duré a levar séquito completo à vaquejada baiana. Decorre daí uma constante troca de desafios e insultos entre representantes vaqueiros de diversos estados, divulgados pela imprensa, a ponto do governador Pacheco exclamar: “Mas isto não será uma vaquejada. Já é uma guerra civil.”¹¹

⁸ Por “épica ensaística” procuramos condensar o movimento do texto que, lançando mão de alguns traços estilísticos e referências diretas à épica antiga, vai, progressivamente, cedendo passo ao veio subjetivo e interrogante do ensaísmo moderno (mas sem abrir mão do gesto narrativo), que acaba por constituir seu cerne expressivo.

⁹ Neste sentido, pode-se perscrutar melhor o cerne ensaístico do texto rosiano enquanto próximo da dimensão da experiência e da *práxis* que marcam a escrita do fundador da forma ensaística, Michel de Montaigne, cuja obra, composta como uma espécie de livro interminável, faz-se como “crítica de si” que constitui, em si mesma, “o aperfeiçoamento do sujeito.” Ver: BIRCHAL, Telma de Souza. “Um livro consubstancial a seu autor”: os *Ensaïos* como autorretrato. *Cult*, ano 20, n.221, p.23, mar. 2017.

¹⁰ TAVARES, Odorico. Gibão e chapéu de couro para Getúlio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano 24, n.41, 26 jul 1952.

¹¹ *Ibidem*.

De acordo com o jornalista, após a reunião da Ordem, no hotel, a ser inaugurado no dia seguinte, “teve lugar um *avant-première* de reisado, bumbas meu boi e desafio de cantadores que durou até altas horas da madrugada”. Houve ainda um magnífico banquete, repleto de pratos da cozinha regional e “servido por belíssimas negras, vestidas ricamente à baiana, num fausto que lembrava os áureos dias do recôncavo”. Com a cidade já abrigando por volta de vinte mil pessoas, sendo mais ou menos quatrocentos vaqueiros devidamente alojados, o presidente era esperado. No dia de São João, os vaqueiros, agrupados por estados, “formaram a mais impressionante concentração de vaqueiros jamais realizada no Brasil” para recebê-lo, liderados pelo corpo político nacional, “ortodoxamente em roupas de vaqueiros”: Senador Assis Chateaubriand, General Anápio Gomes, Brigadeiro Raimundo Aboim, Ministro Guimarães Rosa, Prefeito Lomanto Júnior, Coronel Dionísio Taunay, Major Firmino Freire, Major Rui Moreira e General Almeida Gaioso. Cavalgando do hotel para o aeroporto, a “brigada de choque dos sertões” recebeu o presidente com o aboio de saudação. Após a recepção, tiveram início os jogos vaqueiros, com “laçada do boi e pegada do boi à unha.”¹²

A Ordem do Vaqueiro também foi entregue ao Ministro Simões Filho, ao Governador Régis Pacheco e ao Vice-presidente Café Filho. Os diplomas recebidos foram confeccionados a mão pelo desenhista pernambucano Manuel Bandeira (homônimo do poeta). Os novos vaqueiros, já vestidos com gibão e chapéu de couro, “reiteraram o juramento de tudo fazer em benefício da classe, os famosos encourados que já se sagraram na história da independência do Brasil, nas lutas baianas de 1823, quando, em Pedrão, ajudaram a expulsar o colonizador recalcitrante.”¹³

Partindo do mesmo evento, o texto rosiano se faz não como mero relato,¹⁴ mas documento cultural que, aderindo com sutil distanciamento ao ufanismo do espetáculo, dele extrai uma lição fundamental.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Em carta enviada a seu pai, datada de 15 de julho de 1952, Rosa dá notícia de uma empolgada participação no evento, no qual atuou como “comandante” de alguns grupos de vaqueiros: “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 os vaqueiros de vários Estados, e de quase todos os municípios baianos onde há criação de gado, do curraleiro (pé-duro) bravo das caatingas. Fui

4.2 Épica ensaística

“Mensagem da Ordem do Vaqueiro: Pé-duro, chapéu-de-couro” foi publicado em 28 de dezembro em *O Jornal* (RJ), estampado em uma única página, com ilustrações. Poucos dias depois, em 4 de janeiro de 1953, é republicado no *Diário de Pernambuco* com as mesmas ilustrações. O Fundo João Guimarães Rosa possui, além dos recortes dessas publicações, três versões datiloscritas¹⁵ e as provas tipográficas de uma provável edição em livro, incluindo sua capa, talvez algo semelhante ao que fora feito em *Com o vaqueiro Mariano*¹⁶. Entre as publicações nos periódicos e a prova tipográfica não há diferenças no texto, mas a prova possui disposição mais espacejada, reforçando o aspecto fragmentário, bem como o uso mais ou menos alternado do itálico. De modo diverso dos outros textos estudados, Rosa não parece ter reescrito grandes partes do texto, mas sim eliminado trechos (cinco parágrafos, mais ou menos), além de abandonar o uso alternado do itálico e operar uma redistribuição do texto, abrindo novos parágrafos e dividindo-o em partes, seções e fragmentos. A versão presente em *Ave, palavra* é composta por sete partes, precedidas por um breve introito. A partir da terceira parte há fragmentação interna, e, da quarta parte em diante, tem-se uma sucessão de 23 seções com subtítulos e que também contam com fragmentação interna, de modo que o texto completo apresenta 48 fragmentos (incluindo o introito). Na versão do periódico, embora marcado por um ritmo que impõe suas paradas, a fruição do texto tende para o gesto contínuo e uniformizador, enquanto a do livro, em sua múltipla

com Assis Chateaubriand, que é o rei dos entusiastas, e tive de vestir também o uniforme de couro de montar a cavalo (num esplêndido cavalo paraibano) formando a ‘guarda vaqueira’ que foi ao campo de aviação receber o presidente Getúlio Vargas. A mim coube ‘comandar’ os vaqueiros dos Soure e de Cipó (!). Depois, o desfile, brilhante. A vaquejada propriamente dita é que perdeu um pouco, porque o gado que estava apartado estourou durante a noite, e poucas reses puderam ser recuperadas; a maior parte delas escapou para muito longe, caíram no mundo, e, apesar de rastreadas por duas léguas, não puderam ser apanhadas. Mas, mesmo assim, foi bem interessante. Aprendi muita coisa.” Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-CC-01,42.

¹⁵ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-11,16, JGR-M-12,23A e JGR-M-12,23B.

¹⁶ Pelas indicações da capa, a obra seria publicada com apoio do Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação. Contém desenhos, segundo indicação manuscrita, de Santa Rosa. Também na capa seu título inverte os termos: *Pé-duro, chapéu de couro* – Mensagem da Ordem dos Vaqueiros. O acréscimo do ‘s’ final é importante, pois um dos cerne do texto é a tensão entre as diferenças individuais e de pequenos grupos vaqueiros e sua apreensão uniformizadora, enquanto identidade nacional. Ao final, consta a data de dezembro de 1952. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-12,23C. O Fundo também possui o recorte da tradução alemã, feita por H. Matthiessen e intitulada “Lederhut und Paarhufer” (JGR-T-01,13) e uma carta de Rosa para Álvaro Lins enviando exemplar do texto (JGR-CP-01,03).

hierarquia fragmentária, obriga o leitor a perceber as diferenças e nuances entre os grupos vaqueiros e os referentes bibliográficos mobilizados pelo escritor.

Tendo Homero e a épica em seu horizonte, o aspecto fragmentário do texto se aproxima e se afasta do modelo grego. Por um lado, a independência das partes é pressuposto do gênero e os títulos das seções incluídos na versão em livro têm sabor de episódios recolhidos de uma vasta epopeia, em que ao catálogo das naus da *Ilíada*, explicitamente indicado, equivale “O elenco dos vaqueiros”, por exemplo. Cada pequena unidade estrutural, sobretudo a partir da parte IV, quando a *narratio* tem de fato início, sem se dissociar plenamente da *digressio* ensaística, adquire certa autonomia, dado que permitiu ao escritor, inclusive, eliminar alguns parágrafos sem afetar de modo profundo a estrutura do texto. No entanto, se a epopeia grega se sustenta numa unidade rítmica “que produz uma unidade objetiva”,¹⁷ o corpo da prosa rosiana, em sua variedade de membros, delineia um afresco inacabado, que expõe, junto à fixação colorida das figuras, parte das condições técnicas e do pensamento que o animam.¹⁸

A dúbia condição de pertença rígida a um corpo coletivo e de expressão da autonomia individual, mimetizada na forma, é também o assunto do texto que, se estabelece uma linhagem movente para a figura do vaqueiro, universalizando-a ao mesmo tempo que também a enraíza em solo nacional, acaba por falar de uma falta, de uma lacuna constitutiva na “unidade de experiência”, problema moderno constatado por Adorno, que, ambigualmente, impossibilita a gestação épica – da qual ela é um pressuposto – e simultaneamente a impele.¹⁹ Se Lukács, como diz Werle, podia olhar com certa melancolia para a épica como “época ideal na qual o indivíduo estava em

¹⁷ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, cit., p.96

¹⁸ Tal configuração parece aproximar o texto rosiano do âmbito do ensaio pensado por Adorno: “O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido.” O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008, p.34-35.

¹⁹ “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. [...] já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo”. ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*, cit., p.56-57.

união com seu mundo”,²⁰ o texto rosiano põe em questão o desencontro entre o mundo administrado da nação e uma de suas essências culturais. Retornando a Hegel, vemos que a epopeia representava um momento específico do “itinerário do espírito” (formulação rosiana no texto em análise) em que o conhecimento era acessível a todos sem mediação institucional, sendo gênero essencialmente histórico, que entra em dissolução quando

as determinações gerais, que devem presidir aos atos humanos, em vez de fazer parte da totalidade formada pela vida sentimental e mental, assumiram um caráter prosaico, o de uma ordem personificada em instituições políticas, regulada por prescrições morais e jurídicas fixas que impõem ao homem obrigações e deveres, que ele há de cumprir sob a pressão de uma necessidade exterior, de modo algum imanente.²¹

Em seu núcleo, o texto rosiano se gesta pelo movimento ensaístico enquanto aproximação, tentativa, “modo experimental de pensar e agir” que caracteriza a “atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser”.²² Mais do que isso, o texto não se faz como expressão literária sobre um tema, mas se constrói a partir dele, *in situ*, procurando apreender seu objeto “tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita.”²³ A reflexão sobre a figura do vaqueiro mobilizada por Rosa, em sua tentativa de estabelecer elos e descobrir sulcos que a história e a própria literatura aparentam ter desassistido, parece ir ao encontro da concepção de forma ensaística pensada por Max Bense, em que “a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir”.²⁴ Por meio da figura sintomática do vaqueiro, Rosa procura pensar uma problemática mais ampla que envolve a euforia da modernização brasileira em curso e suas reais possibilidades de efetivação, pondo em prática, à sua maneira, a lição adorniana: “O ensaio deve permitir

²⁰ WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2005, p.207.

²¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética - o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.445.

²² BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. *Serrote*, n.16, 2014.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada.”²⁵

“Pé-duro, chapéu-de-couro” não deixa, também, de ser uma espécie de reportagem, e o posicionamento do narrador como testemunha ocular, colado aos eventos, implode a condição de observador distanciado requerido pela epopeia. Há um nó na própria forma, que aglutina o distanciamento épico, necessário para figurar o objeto enquanto unidade histórica, e o subjetivismo ensaístico, que o flagra pela perspectiva do evento presente, do qual o narrador participa inclusive como agente político, vinculado ao governo que lá vai prestar e receber homenagem, dado esse que, como nota Lyra, é estrategicamente velado no texto, em que o narrador pouco menciona os integrantes do corpo político, os detalhes das celebrações ou o banquete descrito na reportagem de Tavares.²⁶ Naturalmente, tal ocultamento procura afastar a sombra de panfletarismo oficial, pondo em destaque a interpretação do *escritor* Guimarães Rosa.

Se em “Com o vaqueiro Mariano” pudemos notar uma espécie de périplo paralelo entre a narrativa principal e o percurso epigráfico, com alguns atravessamentos mais sutis (o subtítulo), em “Pé-duro, chapéu-de-couro” a sequência de citações e alusões a autores e obras que se acoplam numa espécie de *episteme* cultural, cujo ponto de chegada se dá com Johan Huizinga, como veremos, passa a fazer parte do *corpo* textual, com a única exceção da epígrafe de Góngora. Nessa rota, entremeiam-se manifestações artísticas providas dos próprios vaqueiros, o que, dada a estrutura fragmentária do relato, abre a possibilidade de pensá-las como continuidade possível à linhagem traçada em seu início, mas que encontra em Euclides da Cunha seu ponto de parada.

4.3 Genealogia vaqueira

O proêmio rosiano enumera os dados fundamentais do evento *desde* o qual se narra e resume o percurso do seu canto, tornado “*comando* de poesia” desferido pela necessidade histórica de preservar, em seus aspectos materiais e culturais, “o ofício grave e arcaico, precisado de amparo”. Se a invocação à musa não é necessária pela

²⁵ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, cit., p.35.

²⁶ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, n.28, v. 1/2, jan-dez 2006, p.145.

fixação temporal próxima e precisa (“São João deste ano”), ela se encontra metamorfoseada na figura de Assis Chateaubriand, cujo empenho “de coração e garra” gestou o evento que instila o narrar, realização “indiminuível” que afiança o próprio canto:

Reunindo redondo mais de meio milhar²⁷ 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, precisado 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.²⁸

Rosa inicia o canto etiológico dos pastores e seu gado pela dupla vertente formadora da cultura ocidental. Primeiro, pelos passos bíblicos de “estrênuos pergureiros, que lutavam com anjos”, em Caldeia e Canaã, percebendo sua presença *através* do tempo, símbolo dinâmico, como um “itinerário do espírito”.²⁹ Em seguida, retoma as raízes gregas do “*elélátnei bouíkos*” e dos idílios de Teócrito, nos quais figuram desencontros e impossíveis amorosos, trasladados em queixas sobre os dias felizes de outrora, “quando vacuum pastava e tinha...”. Gestado primeiro no folclore, o *epos* vaqueiro chega à literatura tardiamente, na “volumosa lida pastoril, subalterna e bronca” da poesia árcade, que “desacertava das medidas clássicas”, fato exemplificado por excerto de famosa lira de Gonzaga (“Eu, Marília, não sou algum vaqueiro”).

A parte II deixa o aspecto literário e direciona-se para “o boi e o povo do boi” que, se dormentes na arte erudita, iam tomando conta dos vastos espaços do país, “riscando roteiros e pondo arraiais no país novo”, cuja conjunção dá notícia de uma vastidão maior, a do “rugoso sertão que ajunta o Norte de Minas, porção da Bahia, de Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás.” Espalhando-se na “translação das boiadas”, gadeiros, sertanistas e servos, em parte miscigenados e herdeiros do índio “no sentido de acomodação ao ruim da terra e da invenção de técnicas para paliá-lo”, vão ocupando seus lugares específicos. O que

²⁷ Na prova tipográfica consta: “mais de um milhar”.

²⁸ Quando não houver indicação em contrário, as citações foram tiradas da versão do periódico guardada pelo próprio autor. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-12,23D.

²⁹ Itinerário que, vale dizer, tem na imagem de Cristo como cordeiro de Deus e bom pastor um de seus pontos de chegada.

surgia como fenômeno universal assume agora feições particularmente nacionais: “Nossos, os vaqueiros”.

A “querência de espaço” comum ao romance e aos vaqueiros e seus bois intersecciona-se pela entrada do sertão como espaço literário da prosa nacional, fato indissociável da violência que lhe cortou o traçado. Como observa Martins, livros do entorno da década de 1870 como *O Cabeleira* (Franklin Távora), *O ermitão de Muquém* (Bernardo Guimarães), *O sertanejo* (José de Alencar) e mesmo *Inocência* (Visconde de Taunay) dão testemunho de sangrentos conflitos pela posse da terra e manutenção do poder por membros da classe senhorial, estando seus narradores, em grande medida, alinhados com o ponto de vista dessa classe, naturalizando a violência como gesto necessário e único possível em um contexto marcado pela “ausência da autoridade central, cujo braço não alcançava aqueles lugares distantes”.³⁰

Em chave mais ostensivamente ensaística, a parte III retorna à literatura pelo projeto de José de Alencar, que, diz Rosa, tomou “a figura afirmativa do boieiro sertanejo”, tornado “avatar romântico” reescalado sucessivamente por autores diversos – em chave regional ou realista –, de modo indissociável da “sugestão sã de epopeia”. A presença positivada do vaqueiro em feição “esportiva, equestre, viril, virtualmente marcial”, que contribui para um “tom maior romanceável”, é estendida ao âmbito latino-americano, em sua partilha de “um vulto pecuário análogo”, por meio da aproximação com o romance *Donã Barbara* (1929) do escritor venezuelano Rómulo Gallegos (1884-1969),³¹ no qual se encenam fortes atritos entre o homem e as forças da natureza numa corrente regionalista ainda bastante próxima do nosso romantismo, em que se instila o “sentido de refletir, no herói que a supera, a violência da natureza circundante”.

A elevação do vaqueiro a protagonista de um drama próprio que acaba por revelar-se enclave nacional – “o essencial do quadro” – é alcançado por Euclides da Cunha, que torna o vaqueiro não mais paisagem, mas sim “ecológico”, vincado à terra,

³⁰ MARTINS, Eduardo Vieira. José de Alencar e a violência do sertão. *Floema*, ano VII, n. 9, p. 68. Veja-se este trecho de *O sertanejo*, citado por Martins: “Os sertanejos ricos daquele tempo eram todos de orgulho desmedido. Habitando um extenso país, de população muito escassa ainda, e composta na maior parte de moradores pobres e vagabundos de toda casta, o estímulo da defesa e a importância de sua posição bastariam para gerar neles o instinto do mando, se já não o tivessem da natureza.”

³¹ Rosa possui o livro *Cuentos venezolanos* (Buenos Aires: EspasaCalpe, 1949) em sua biblioteca, além de obra crítica sobre Gallegos de autoria de Juan Liscano, *Rómulo Gallegos y su tempo* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, [1961]).

“onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões sobressai”. O aspecto social dessa ligação, no que ela tem de opressiva, é ressaltado por Rosa em seu exemplar d’*Os sertões*:

Graças a um contrato pelo qual percebem certa porcentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos *arrastadores* e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem.³²

Falando sobre os sertanejos do Norte, Euclides assevera que estes acabam por se tornar, por uma espécie de “servidão inconsciente”, submissos ao fazendeiro que, ao contrário dos estanceiros, vive longe de suas posses, no litoral, “vício histórico” herdado dos “opulentos sesmeiros da colônia” e que confia plenamente na lealdade de seus contratados, mal lhes sabendo os nomes.³³ Privados de posses, seu trabalho consiste em assinalar a posse do que é alheio, pelo exercício da “arte em que são eméritos”, a leitura precisa dos ferros, de sua fazenda e das demais, marcando pela “tatuagem a fogo” todos os animais do seu contratante. Caso apareça um animal com signo alheio, prontamente o restitui, mas caso não possua marca, trata-o como os demais, mas sem submetê-lo às lides nem levá-lo à feira; “deixa-o morrer de velho. Não lhe pertence.”³⁴ Quase na imediata sequência do excerto anterior, Rosa assinala, num breve parágrafo, para efetivamente tomar posse, os sertanejos encourados que, fixados em exíguo espaço, levantam, como nômades, suas choupanas: “Envoltos, então, no traje característico, os sertanejos encourados erguem a choupana de pau a pique à borda das cacimbas, rapidamente, como se armassem tendas; e entregam-se, abnegados, à servidão que não avaliam.”³⁵

Como observa seu tradutor para o francês, um aspecto central no pensamento euclidiano consiste na “transformação de todo grupo – social, humano, mas também natural – em indivíduo”, gesto personificador que lhe impele a abordá-los como “corpos”, entidades físicas que ocupam um espaço e com ele se relacionam, sendo percíveis e se desenvolvendo “em meio a outros corpos no modo do conflito e da

³² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. 19.ed. corr. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1946, p.122. O itálico é da edição e os sublinhados são de Rosa, que destacou todo o parágrafo com traço lateral.

³³ *Ibidem*, p.122.

³⁴ *Ibidem*, p.123

³⁵ *Ibidem*, p.122. Sublinhado de Rosa.

hierarquia”.³⁶ O trauma que advém de Canudos, trauma duplo que afeta seus protagonistas e também o país³⁷, é a presença velada, no “teatro de operações”, como refere Euclides,³⁸ do acúmulo de corpos que sangram sobre o corpo pretensamente imaculado da nação:

Sua narração suspensiva do massacre resultou de uma opção estética por evitar a representação de fatos patéticos [...] Tal elipse narrativa que torna a matança subentendida, tem função semelhante ao decoro na tragédia, em que se impedia a visão das cenas violentas, com derramamento de sangue, representadas fora de cena.³⁹

Como visto na análise de “Wotan”, há também aqui o ensejo de não racionalizar a barbárie, em que dar voz ao que não se exprime já é, em algum grau, um passo de inteligibilidade. A presença corpórea dos indivíduos no *epos* euclidiano opõe-se à perspectiva afastada do narrador, cuja interlocução se faz *in absentia*, recuperando a distância épica que permite posicionar-se naquele “defrontar-se objetivo” que fala Staiger, reforçado pelo arcabouço científico. No entanto, em seu próprio anseio de escrever um “livro vingador”, o posicionamento do narrador se contamina pela vontade pessoal de fazer justiça, convertendo sua obra, como observa Galvão, num outro canto de *menis*, não mais do herói, mas do seu autor.⁴⁰

Se em Euclides o caráter de ensaio impõe sua distância pelo baluarte científico, a dimensão ensaística do *epos* rosiano se orchestra tendo por base a dupla iluminação do ser no outro, já explorada em “Mariano”, mediando com cautela os modos possíveis de

³⁶ SEEL, Antoine. Por trás das palavras: fluxos e ritmos em *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.161.

³⁷ “Se a batalha de Canudos em si constitui um trauma para seus protagonistas, também é traumática para a nação a experiência de dar-se de repente conta dos seus pecadores, dos incolonizados que persistem em seu interior.” DECCA, Edgar Salvadori de; GNERRE, Maria Lucia Abaurre. Trauma e história na composição de *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *Os sertões de Euclides da Cunha*, cit., p.57-58.

³⁸ “As imagens teatrais convertem as batalhas em espetáculo, em que o narrador retoma o papel do coro da tragédia clássica, comentando os acontecimentos, lamentando as vítimas e acusando os vencedores. A linguagem dramática, frequente no livro, se articula ao discurso militar, em que são correntes termos como ‘teatro de operações’ e ‘teatro da luta’”. VENTURA, Roberto. *Os sertões – Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p.64-65.

³⁹ *Ibidem*, p.68.

⁴⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. Polifonia e paixão. In: *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.43.

apropriação para que não diluam a integridade alheia.⁴¹ Nesse aspecto, parece sintomática a eliminação posterior de um parágrafo em que inicialmente interessado em um vaqueiro, o narrador rosiano procura traçar-lhe o perfil físico em detalhes, chegando a um breve momento suspensivo – “rearrepende-me” – a partir do qual acaba por calá-lo ao usá-lo como acicate estilístico, dado reforçado pelo deslembrar-se do nome:

Sicrano, vaqueiro do fucilho façalvo – perdi seu nome entre pedras – vem também. Teso, hirto, ímpar, mineral, um sumério na frontalidade arqueológica: mas com uns claros olhos de olhar, pingando curiosidade menina, tão completa que ele é triste em mim até o extenso, rearrepende-me. Do pedregal pedregulho, do pedregal terá vindo, da mais erma despondência, da caatinga desalegrada, ruim de mundo pardo-crestado, parque do diabo e do homem, floresta de inverno ao sol, flora de um mundo de mar, saara sobrenatural com plantações de cinza.

Se há algo que se atualiza de Canudos no colóquio vaqueiro de Rosa é, em certa medida, sua ânsia por uma nova organização social que inclua e preserve a cultura vaqueira,⁴² passo que parece estar sendo dado pela direção política nacional, por meio do Chefe da Nação e da brava atuação de Chateaubriand. Os limites desse projeto, em seu afã imediatista, serão repostos, em viés crítico, no romance de 1956, por um afastamento temporal que, *reculer pour mieux sauter*, desvela de modo mais profundo os impasses do presente.

4.4 Tópica encarnada

O estabelecimento da genealogia dos povos boieiros, atravessando vazios temporais, em síntese própria, rosiana, alinha-se ao anseio reconstrutivo do pós-guerra evidenciado no desvelamento de focos unitários transversais, como os construídos pelos trabalhos de Erich Auerbach (*Mímesis*, 1946), e Ernst Robert Curtius (*Literatura*

⁴¹ Algo semelhante à definição do ensaio como busca pensada por Arrigucci: “O alvo se constrói segundo regras próprias que o ensaio busca desvendar, num lance arriscado, para apropriar-se do outro e torná-lo princípio constitutivo de seu próprio ser. Apropriar-se do ser do outro torna-se, pois, um meio de construção no esforço de ler o sentido de outrem e de si mesmo.” ARRIGUCI Jr, Davi. Prefácio. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.11.

⁴² Como informa Galvão, as visões sobre os motivos que animavam o espírito dos canudenses foram se desmistificando, passando da ideia de “loucura coletiva”, por um tempo predominante e presente mesmo em Euclides, para o sentindo profundo de uma “desesperada tentativa no sentido de uma nova organização social” GALVÃO, Walnice Nogueira. Calasans e os sermões do Conselheiro. In: *Euclidiana*, cit., p.155

européia e Idade Média latina, 1948).⁴³ Obras irmãs, escritas em condições de dificuldade, ambas procuram, a partir da mirada filológica, repor um eixo de totalidade cultural construído pela soma de seus fragmentos. O fato de os dois estudiosos de origem alemã, especialistas em línguas e literaturas românicas, terem escrito suas obras em exílio (e em alemão) adiciona um crivo de resistência interno, em que os autores se alçam acima do divisionismo político como “homens europeus, transnacionais”,⁴⁴ algo claramente precisado por Curtius no segundo prefácio da edição alemã: “Meu livro não é o resultado de objetivos meramente científicos, mas da preocupação relativa à preservação da cultura ocidental.”⁴⁵ Para o estudioso, o latim provia o vetor de unidade necessário enquanto língua de cultura por treze séculos, sendo por isso possível e necessário “demonstrar esse conjunto dentro do caos intelectual do presente.”⁴⁶ Em relação a Curtius, Auerbach perfaz um arco temporal bem maior, algo entre VIII a.c. e XX d.c., de Homero e *Gênesis* a Virgínia Woolf, compondo cada capítulo por meio da passagem de uma parte específica (o fragmento inicial) ao composto cultural de uma época, de modo que a sucessão dos capítulos põe em movimento a cronologia. Seu recorte consiste em perseguir a constituição progressiva do cotidiano como forma e conteúdo literários analisados a partir do caráter autônomo de cada obra em seu “sentimento de realidade”.⁴⁷ Curtius, por outro lado, delineia uma espécie de vai-e-volta a cada capítulo, procurando vislumbrar a permanência de certas tópicas de sua origem clássica até por volta da época de Goethe (final do XVIII). Como aponta Spina, em Curtius a literatura é concebida como uma modalidade de “presente eterno” em que um autor atua como *presença* na obra de outro (Homero em Virgílio, Virgílio em Dante

⁴³ Como aponta Segismundo Spina, a obra de Curtius se inseria num esforço comum da inteligência europeia em reconstruir o presente pela revalidação do passado enquanto unidade, consciente de que se dividida em critérios nacionais ou periodistas, a literatura europeia não se faz compreender. SPINA, Segismundo. Curtius. In: CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com auxílio de Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013, p.17.

⁴⁴ Ibidem, p. 17.

⁴⁵ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*, cit., p.27.

⁴⁶ Ibidem, p.27

⁴⁷ “Auerbach fala em ‘*dargestellte Wirklichkeit*’ na obra de arte literária; não se trata de ‘*Darstellung der Wirklichkeit*’, isto é, apresentação ou exposição da realidade (ou como os tradutores normalmente preferem, “representação da realidade”), mas de uma realidade exposta *na* obra (para continuarmos com as ênfases de Benjamin). Com efeito, a questão é que não estamos falando da realidade-em-si, mas da realidade tal como a obra literária a expõe; e como a obra literária é uma forma própria [...] o modo como a exposição ocorre é constituinte, essencialmente constituinte, daquilo que aparece como e é a realidade (na obra literária) – ou, por outras palavras, do sentimento da realidade.” WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p. 305.

etc.), de modo que ao invés de uma tradicional história literária, deparamo-nos com uma fenomenologia dessa literatura.⁴⁸

Ao localizar seu eixo de totalidade num maleável *continuum* que vai dos pastores caldeus e canaanitas, que pervagavam o deserto em meio às teofanias, até os sertanejos euclidianos, presos à terra, Guimarães Rosa nos fala de uma *presença*, contínua, incômoda e corpórea que emerge como “lição”, “julgamento” e “recado”. Presença que demanda reconhecimento. Se em alguns momentos o próprio Curtius bosqueja, sem entrar nos particulares, uma aproximação entre a presença difusa de uma tópica em culturas distintas e a noção de arquétipo elaborada por Carl Gustav Jung,⁴⁹ Rosa se afasta da noção arquetípica que a figura vaqueana poderia tomar (os avatares românticos a partir de Alencar, por exemplo), concebendo-a como uma espécie de tópica – i.e., “a continuidade histórica de certas formas de conduta”⁵⁰ – viva, lidando sempre com o vaqueiro “de carne e osso”, ouvindo seu aboio, respeitando seu silêncio, interpretando sua performance.

4.5 O módico dever de reconhecer

A parte IV começa pelo “atávico entusiasmo” de Assis Chateaubriand em desentranhar de suas ocultas paragens os vaqueiros de todo o país, fazendo com que suas “pessoas dramáticas” representem “sua realidade própria, decorosamente”, consciente do aspecto simbólico da cena, cujo anseio, “ambição generosa”, emergindo ao centro da política nacional pela presença do Chefe da Nação a testemunhar e nela integrar-se como “vaqueiro número um”, é a de, “definindo em plano ideal a exemplar categoria humana do vaqueiro”, integrá-la “no corpo de nossos valores culturais”. O olhar colado do narrador aos eventos, negação do princípio épico do “defrontar-se objetivo”, manifesta-se em veio mais direto num parágrafo que se tornou nota de rodapé na versão recolhida em *Ave, palavra*:

⁴⁸ SPINA, Segismundo. Curtius. cit., p.17

⁴⁹ Como faz ao analisar a tópica do *puer senex*, em que Curtius observa sua variada ramificação nas expressões religiosas que mesclam infância e velhice na figura do seu salvador, como ocorre com os etruscos, os árabes pré-islamitas, n’*As mil e uma noites*, os budistas etc. Para o crítico, “Os séculos finais da antiguidade romana e cristã estão cheios de visões que muitas vezes só podem ser interpretadas como projecções do inconsciente.” *Literatura europeia e Idade Média latina*, cit., p.145.

⁵⁰ SPINA, Segismundo. Curtius, cit., p.18.

Se exagero, jus para o exagero. Também, tão sonsos e cépticos andamos, estorvados nisso que menos semelha contenção adulta que descór 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.

O teor do parágrafo, de virulência contida, é muito próximo de algumas formulações da carta ao tio comentada no primeiro capítulo. A adesão completa do narrador ao objeto de sua fala funciona como acerba crítica ao presente no que ele tem de inatural (“descór de decrépitos”) e desumanizador (“ridículo grupal”; “vulnerabilidade imaginária”), alertando para o perigo com que as narrativas anteriormente comentadas se defrontavam em seu cerne: a capacidade de olhar o outro sem domesticá-lo, e se “a boa soberania de admirar e louvar” não se encontra plenamente constituída, entra em ação o “módico dever de reconhecer”, que procura salvar do esquecimento o modo de vida do amigo alemão e a “verdadeira parte”, intransmissível, da narrativa do vaqueiro do Pantanal. Aqui, o narrador se encontra mais seguro de seus meios, não sendo perceptível a elaboração do impasse que tolhe o próprio narrar. O evento do qual é testemunha já se afigura como ação afirmativa num bojo mais amplo do projeto desenvolvimentista, que põe no horizonte a possibilidade de soberania nacional e que encontrará em Brasília seu símbolo modelar. O rebaixamento do excerto ao rodapé parece se relacionar com a desvinculação do tempo preciso que propiciava a publicação em periódico. Passando ao livro, o referencial se perde e o texto acaba por ver-se enfraquecido pela eternização da circunstância que exigira tal lugar de fala.

4.6 No sertão, com os vaqueiros

Se o narrador, até aqui, performara uma espécie de digressão etiológico-literária e, no último excerto, alçara-se ao gesto opinativo desabrido, a primeira das vinte e três seções subtituladas, “Apresentação dos homens”, preocupa-se em reafirmar a autoridade do que foi visto, abdicando da musa: “Mas deveras estive lá, em Caldas do Cipó”. A partir daqui, a linguagem se põe a apresentar o que é visto, vividamente, diante dos olhos⁵¹:

Vi o aboiador, mão à boca, em concha, sustenir um toado troco, quase de *jodel* montano; ou tapando um ouvido, para que a própria voz se

⁵¹ “A linguagem épica apresenta. Aponta alguma coisa, mostra-a”. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, cit., p.83.

faça coisa íntima e estremecente, e o aboiado seu, as notas do aboio, triado, estiradamente artístico, tal que veio do tom da buzina, do *berrante* de corno, sua vez criado copiando o mugido boium.

O gesto nomeador, adâmico, vislumbrado nos textos pantaneiros comparece aqui na versão vaqueira do catálogo das naus homérico, explicitamente referido: “Como no canto segundo [...] catalogavam-se os guerreiros clã pós clã”, abrangência épica que se justifica pelo potencial inédito do encontro, com centenas de vaqueiros “afluindo a um ponto só”: “Que dêem os nomes, um a um, sim o que nomes não dizem”.

Incorporando ao texto um dos trechos destacados em *Os sertões* (“Perdido nos *arrastados* e *mocambos*”), Rosa concebe o vaqueiro como “homem apartado” e, em sua pluralidade, como “Extraídos de solidões”, representando caminhos diversos que, quando se cruzam, promovem o encontro “de regiões”. Daí o descomunal do evento, comparável às migrações forçadas de rebanhos na Austrália em função da guerra ou ao retorno de grandes boiadas russas, exiladas na Tartária e no Tuquestão, após o fim do conflito. O colóquio vaqueiro ganha, assim, na contramão da *Ilíada*, ares de uma convocação de paz diante de um confronto surdo de exploração sistemática que há muito renega o vaqueiro como construtor material e cultural do país.

Sob a rubrica “Identidade” o narrador perscruta o que a “olho fácil” parecia a “movimentação harmoniosa do cortejo” que faz supor uma adesão natural “ao rigor de comportamento coletivo”, dissolvidos, “iguais e irmãos por tudo”, nos destacados uniformes. Irmanam-se ainda nos adornos: “Tudo couro”. A descrição pormenorizada das vestimentas contribui para o encaminhamento do texto ao congraçá-los em uma espécie nova de homem, com ecos de Euclides e Hesíodo:

E são de couro
Surgiram da “idade do couro”.
Os encourados
Homo coriaceus: uma variedade humana.

Se o narrador já explorara certa alternância entre unidade e diferença, em que o homem apartado se presta de imediato ao comportamento do grupo, à gestação do *Homo coriaceus* sucede o escrutínio de seus “pormelhores”, a começar pelos chapéus, “vero atributo”. Às diferenças regionais entre pernambucanos, baianos, piauienses, entre outros, opõe-se a identificação vaqueira, presente no título, do chapéu: “em maioria arrevirados supra, na frente, copa calota, grossos, uma ou várias folhas de couro macio, e bordaduras”.

“Dentro do couro, os homens”: com a mira deslocada para os indivíduos, o narrador não encontra o planejado do “desgracioso, desengonçado, torto” sertanejo de Euclides, mas distingue uma vasta paleta de tons de pele: “mouro marimbondo, caco de cuia, grã de cabiúna, araticum, canela clara, brônzeo-amarelado tupi, ocre de adobe”. Aproxima-se de um, entabulando conversa. Ausébio fala do sistema de paga e relata ter visto apenas dois estouros legítimos de boiada, “com desabalo”. Na sequência, conversa com Aristério, espécie de Nestor sertanejo, setenta anos de vaqueação com “coração de fibras rijas”. Em *Ave, palavra*, entre as seções “Aristério” e “Ou”, Rosa suprimiu alguns parágrafos. No primeiro, continua a falar de/com Aristério, que sabe dizer o peso de uma rês pelo lugar em que ela se alimenta. Aos olhos do narrador, ele incorpora o “amplo ofício” da “*boelatiké tekhné*” de Platão, sendo sua figura exemplar e “invelhecível”. O segundo parágrafo elidido versa sobre a figura de Sicrano, já comentada. O terceiro fala de Reimiro ou Ermiro, alcinhando-lhe “esmarte”⁵² e reportando seus causos de quase morte. No quarto, somos apresentados a João Fão, vaqueiro que conta “Histórias de outros, cru de curtas, cada qual com um fim”, das quais o narrador toma nota de duas. A primeira, *Um vaqueiro que morreu de boi, em salinas (1938)*, descreve um ataque de boi a um cavalo e seu cavaleiro, matando-os. Deixando para o final, o narrador revela que se tratava do pai do contador. A segunda é a de Minervino e Edmundo, que consta na versão em livro sob o subtítulo “Ou”, discorrendo sobre o ataque da vaca que chifra Edmundo enquanto Minervino morre afogado. No livro, a história se encontra um pouco desatrelada do seu narrador original, embora tal dado se faça entender pelo fecho, que, análogo ao anterior, funde narrador e narrado: “Minervino e Edmundo eram os filhos de João Fão”.

Na parte V tem início o desfile, em que o binômio unidade-diferença se repõe: “Tanto enquanto cavalgavam, na formação sem maior falha, era para crer fossem filhos do mesmo arraial, de um único acampamento. Mas só no assemelho. Vieram trazidos de pontos tão diversos, lugares contralugares, que dão diferenças na aparente unidade, acima da monotonia”, sendo possível compendiar um “cânone de táticas” regionais. O narrador se espraia na identificação dos particulares, dando vazão não só aos dados

⁵² Trata-se da primeira ocorrência deste adjetivo, que retorna nos “esmerados esmartes olhos, botados verdes” de Diadorim, assim como na caracterização de Zé Bebelo (“O esmarte homem que é este chefe nosso Zebebeó!”) e Tarantão (“Lá se ia, se fugia, o meu esmarte patrão”).

objetivos mas à imaginação que enraíza a “vara-de-topar” em remotas origens perdidas do “aguilhão semilunar dos de Creta, da Creta egeia, taurina e taurólotra”. Retornando ao amplo quadro, sugere que o que congrega os vaqueiros na “universalidade histórica” é um “*tônus* conquistado de existência”, dado importante por sua dimensão formativa.

A parte VI procura precisar o “sobressentido” que, pelo viés defendido por Chateaubriand, deseja convocar nova marcha cultural para o interior do país, procurando acoplar *epos* e *ethos*; realizar nova vaquejada (ainda maior); formar uma cavalaria vaqueira no Exército e delimitar um “Parque Nacional dos Vaqueiros”. As tentativas de definição do homem vaqueiro compõem-se de paradoxos que tensionam a permanência intermitente da figura (“nômade fixo”, “bandeirante permanente”) bem como uma síntese entre o aspecto marcial e o autodomínio (“bestiário generoso”, “atleta ascético”, “fatalista dinâmico”, “prudente e ousado”, “corajoso tranquilo”) que, por seu acúmulo, culminam numa imagem-síntese: “Um servo solitário, que se obedece”. A essa formulação expressiva, acrescenta-se a imanência entre vaqueiro e boi, que, sendo um dos primeiros animais a ser domesticado, pode obter, no regime de cria do “*despotismo na larga*”, uma possível restituição “à sua vida primitiva e natural”.

Essa imanência é retomada na definição do boi arquetípico, o *curraleiro*, gado “antigo, penitente, pugnaz”, conhecido por “*pé-duro*”.⁵³ Tendo passado dos homens (índios, negros) aos bois, que se aproximam como “raça conformada à selvagem semiaridez”, estendendo-se ainda a outros animais, o termo encontra seu cerne expressivo na “maneável matéria” que aproxima homens e bois: “Pé-duro, bem; ou o homem duro, o duro, cascudo em seu individualismo, ordenado, soberbo e humilde.” A antítese entre soberbo e humilde se faz mote expressivo que repõe os paradoxos já associados ao vaqueiro pelo domínio dos impulsos destrutivos, tema retomado no fecho do texto.

No restante da parte VI, mobilizando de modo mais ou menos alternado referenciais cultos e populares (Apollo Kereatas, a Senhora do Socorro, Chico Pedro, Manuelzão), o narrador explora as relações entre homens e bois, inclusive nos modos de manejo cultural do povo boieiro, incorporando-os à sua arte – a trova de Manuelzão, por

⁵³ Em sua edição d’*Os Lusíadas* (canto IV, estrofe XXXI), Rosa sublinhou o primeiro verso e metade do segundo, escrevendo ao lado “Pé Duro”: “Debaixo dos pés duros dos ardentes / Cavalos treme a terra; os vales voam. / Espedacem-se as lanças, e as frequentes / Quedas co’as duras armas tudo atroam.” CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* – poema épico. Edição anotada por Joaquim João Serpa. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1928, p.172.

exemplo –, culminando em uma longa enumeração de verbos, prodigalidade épica,⁵⁴ que dinamizam o eterno presente vaqueiro, “*lá a cavalo, no meio do mapa*”.

No que foi visto até aqui, “Pé-duro, chapéu-de-couro” parece almejar, de modo talvez demasiado explícito, aquilo que Kathryn Rosenfield concebe como o projeto rosiano: “transformar a afetividade transbordante em sentimentos culturalmente plasmados”.⁵⁵ O entusiasmo efusivo pela figura do vaqueiro, desenhando-lhe a árvore genealógica, notando suas particularidades, recolhendo seus versos, exaltando seus modos e conduta, vai sendo ladeado pela reflexão social e pela consciência de um momento preciso na história nacional em que o gesto integrador, foto em negativo da chacina de Canudos, mostra-se possível e até mesmo desejado. Assim como em “Wotan” e “Mariano”, há evidente identificação da voz narrativa com seus materiais, mas o que lá se assumia como modo de resistência em face de um contexto dissolvente, em viés contraidológico, aqui parece se acoplar ao discurso político vigente:

O que predominava nos corações e mentes da elite pensante dos anos cinquenta era o sentimento de uma integração nacional ainda incompleta – mas extremamente necessária e urgente –, de todas as partes e de toda a gente do país para que se chegasse ao traçado de uma fisionomia verdadeira do Brasil.⁵⁶

Os meios de escape desse ufanismo perigoso Rosa encontra no substrato inculcado pela obra de Johan Huizinga, a que nos dedicamos agora.

4.7 Nas sombras do amanhã

A abundância de citações e menções, assim como o delineamento de um percurso literário da figura do vaqueiro, vacante após Euclides e no qual Rosa deseja se inserir, têm monopolizado a atenção da crítica na abordagem deste texto rosiano. Por outro lado, a mais longa citação presente no texto bem como sua lição fundamental, extraídas da leitura do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), ainda não

⁵⁴ Essa espécie de deleite na nomeação das coisas é visto por Staiger como “um tento decisivo da mais antiga Épica” STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, cit., p.86.

⁵⁵ ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. O ‘estrangeiro interno’ de João Guimarães Rosa. In: HOLANDA, Sílvia Augusto de Oliveira (Org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba: Editora CRV, 2011, p.24.

⁵⁶ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional, cit., p.147.

foram analisadas a partir de seu referente. No que foi possível averiguar, a presença de Huizinga na fortuna crítica rosiana se dá como aporte teórico que aproveita algumas formulações de sua obra *Homo ludens* para iluminar certos elementos constitutivos da poética do autor mineiro.⁵⁷ A biblioteca do escritor abriga duas obras de Huizinga, ambas em tradução francesa e compradas em Paris em 1951, com pouquíssimas marcas de leitura.⁵⁸ A obra que nos interessa de perto é *In de schaduwen van morgen*, de 1935, traduzida em português por *Nas sombras do amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo*,⁵⁹ obra que se insere no veio da “decadência do Ocidente” inaugurada com o livro de Spengler, mas também disseminado em Herman von Keyserling (1880-1946), Albert Schweitzer (1875-1965), Ortega y Gasset (1883-1955) e Jung,⁶⁰ cujas “visões apocalípticas da história foram veiculadas pelas elites pensantes”, atingindo “o ápice nos anos 50, nos momentos mais tensos da Guerra Fria”⁶¹. Como propõe Paolo Rossi, a perda de direção, de um sentido progressivo da vida acaba por ser recalcada junto à “natureza autêntica do homem”:

A crise da ideia de progresso e a identificação dessa ideia com um mito oitocentista estão ligadas às perspectivas da cultura europeia do segundo e do terceiro decênio do século XX, à sensação do “inútil massacre” da Primeira Guerra Mundial, à grande crise dos anos 30. A guerra e a crise destruíram o mundo da segurança; a Ciência, o Progresso, a Europa não aprecem mais no centro da história humana; a história aparece privada de tendências, de perspectivas de direção; a realidade se configura como uma luta desigual entre o indivíduo e as forças cegas e incontrolável que operam na história; a sociedade parece uma máquina devastadora da natureza autêntica do homem.⁶²

⁵⁷ Ver, por exemplo: OLIVEIRA, Edson Santos de. Reflexões sobre o jogo em *Sagarana*, de Guimarães Rosa. *Outra Travessia*, n.13, p.31-50, 2012.

⁵⁸ HUIZINGA, Johan. *Incertitudes: essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps*. Prefácio de Gabriel Marcel. Paris: Librairie de Médecis, 1946 e _____. *Le déclin du Moyen Age*. Prefácio de Gabriel Hanotaux. Paris: Payot, 1948.

⁵⁹ HUIZINGA, Johan *Nas sombras do amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo*. Tradução de Manuel Vieira. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1944. Há uma tradução brasileira feita por Sérgio Marinho a ser publicada em breve pela editora Caminhos e que mantém o mesmo título da edição portuguesa consultada.

⁶⁰ Outros autores poderiam ser inscritos nessa linhagem, como Karl Mannheim (1893-1947), Gabriel Marcel (1889-1973) e, em alguma medida, o crítico austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Nosso critério foi o de privilegiar autores lidos por Rosa a partir dos livros de sua biblioteca.

⁶¹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo, Editora 34, 2014, p.123.

⁶² ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador: a ideia de progresso*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p.96.

Nesse contexto, a “superioridade do elemento lúdico em relação ao construtivo” é sintoma de um descontrole do curso histórico que redundará na recusa do “intelecto, da ciência, da técnica, da indústria”, i.e., uma recusa à cultura.⁶³

Se retomarmos o excerto de Álvaro Lins, comentado no final do capítulo 1, sobre a necessidade do escritor preservar as próprias condições que lhe permitem escrever, veremos como tal ideia encontra anteparo neste livro do historiador holandês, que em sua abertura afirma que “Em época alguma os homens estiveram tão claramente cômicos do imperioso dever de cooperar na tarefa de preservação e aperfeiçoamento do bem-estar do mundo e da civilização humana.”⁶⁴ Para Huizinga, o livro de Spengler foi sinal de alarme que contribuiu para arrancar as pessoas de “uma fé desarrazoada na natureza providencial do Progresso”⁶⁵ e que, diferentemente de momentos anteriores que depositavam suas esperanças numa escatologia não tão distante que reporia um passado de perfeição e pureza, a novidade da “consciência de crise do nosso tempo” é a certeza de que ela é anúncio de um caminho irreversível.⁶⁶ Diante disso, Huizinga aponta uma das poucas certezas possíveis: “se queremos preservar a cultura é preciso continuar a criá-la.”⁶⁷ Como condição indispensável à produção cultural, o historiador destaca “um equilíbrio de valores materiais e espirituais” capaz de permitir a produção de valores mais elevados que superem o simples satisfazer das necessidades.⁶⁸ Outro aspecto intrínseco à cultura, e sua leitura, é a presença de um “elemento de esforço orientado para certo objetivo” que deve ser pensado como “o ideal de uma sociedade”, cujo anseio é sempre o de melhora.⁶⁹ A obtenção desse ideal está atrelada, para Huizinga, à manutenção da ordem e da segurança, sem as quais a cultura “deixaria de ser uma aspiração”.⁷⁰

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, Rosa abandona os estudos individuais explorados em “Wotan” e “Mariano” para se dedicar ao vasto quadro coletivo,

⁶³ Ibidem, p.96.

⁶⁴ HUIZINGA, Johan. *Nas sombras do amanhã*, cit., p.8.

⁶⁵ Ibidem, p.11

⁶⁶ Ibidem, p.17.

⁶⁷ Ibidem, p.28

⁶⁸ Ibidem, p.30

⁶⁹ Ibidem, p.31

⁷⁰ Ibidem, p.32.

produzindo seu texto em alinhamento precípua com o ideal de um país capaz de integrar no “corpo dos valores culturais” a tradição vaqueira no que ela tem de “lição”, mas também de “julgamento”. Essa integração, todavia, não pode se dar pela supressão das diferenças individuais, falseadas no anseio identitário e na esperança do “cerne de uma nacionalidade” em devir,⁷¹ mais sim pelo que para Huizinga consiste na mais típica feição da cultura: “Cultura quer dizer domínio da natureza”.⁷² No entanto, também os animais dobram partes do natural à sua vontade, de modo que o historiador complementa: “A palavra ‘natureza’, rica de sentido, inclui ainda natureza humana e essa terá de ser controlada”.⁷³ Esse controle se atrela à concepção de deveres e responsabilidades, individuais e coletivos, formalizados, por exemplo, nos tabus das sociedades primitivas. Huizinga procura aqui o cumprimento de um “impulso genuinamente ético”:

Quanto mais os sentimentos específicos de se estar sujeito à obrigação se subordinam a um supremo princípio de dependência humana, mais pura e mais fértil será a percepção do conceito de serviço indispensável a toda a verdadeira cultura; desde o serviço de Deus até à simples relação social entre patrão e empregado.⁷⁴

Procura-se, assim, evitar os resquícios da vontade de poder – “A glória de mandar, amara e bela”⁷⁵ –, propagadora da “servidão inconsciente” a que eram submetidos os sertanejos do norte em Euclides. O sentimento de mútua dependência, transformado em alteridade, permite a recuperação de um sentido anterior, medieval de indivíduo, que significava “aquilo que não se poderia separar, indicando a importância dos vínculos comunitários naquele período histórico”.⁷⁶ O indivíduo, portanto, não era autônomo, desvinculado das relações sociais, mas sim delas constitutivo. A passagem do Feudalismo ao Capitalismo, afiançada nos benefícios da livre-iniciativa, acaba por

⁷¹ Como lembra Albert Schweitzer, “O homem moderno se perde na massa de um modo que não tem igual na história... A coletividade recorrerá a qualquer expediente para mantê-lo numa condição despersonalizada: ela de fato teme a personalidade.” Citado em ROSSI, Paolo. *Naufrações sem espectador*, cit., p.125.

⁷² HUIZINGA, Johan. *Nas sombras do amanhã*, cit., p.32.

⁷³ *Ibidem*, p.33.

⁷⁴ *Ibidem*, p.35.

⁷⁵ Trata-se de verso do canto IV, estrofe LVII, de *Os Lusíadas*, sublinhado por Rosa em sua edição e ao lado do qual escreveu: “Vontade de poder”. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*, cit., p.181.

⁷⁶ Trata-se de formulação de Alan Dowe referida por Nísia Trindade Lima em A sociologia desconcertante de *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do (Org.). *Os sertões de Euclides da Cunha*, cit., p.80.

produzir um viés ideológico que crê na livre formação do homem, desatrelado dos complexos sociais, substrato presente na gênese do romance burguês. O conceito de dominação da natureza em Huizinga parece se aproximar dessa concepção medieval de indivíduo, que adquire sua autonomia não pela elisão dos laços sociais, mas por assumir-se parte do corpo social pelo domínio de sua própria natureza: “Domínio da natureza humana só poderá significar domínio de todo indivíduo sobre si mesmo”.⁷⁷ Entretanto, mesmo enquanto coletividade, Huizinga não acredita na posse de um discurso cultural por um grupo, que serve antes para dividir do que para unificar, submetendo o conceito a ideais que lhe são estranhos: “apenas se pode falar de cultura se o ideal que a domina passa por cima dos interesses da comunidade que reclama sua posse. A cultura tem de ter o seu fim último no metafísico, ou então deixará de ser cultura.”⁷⁸

No “Termo”, Rosa se mostra mais contido, dando vazão à dúvida, marca fundadora do ensaísmo criado por Montaigne e que reverbera no mais famoso solilóquio shakespeariano,⁷⁹ sobre a constituição futura de um cerne identitário pelo sertanejo num país cuja identidade se encontra em *in progress*, mesclando “gente de tantos diversos sangues”. A impossibilidade da certeza, da fixação ao quadro, é contraposta à fixação da palavra pelo recurso à citação direta de Huizinga, cujas palavras se mostram tão atuais quanto a presença e a persistência dos vaqueiros. No trecho, o historiador fala da “conformada serenidade no desconforto cotidiano” experimentada pelas gerações mais antigas em suas lides diárias (espantar o frio, comunicar-se a distância, curar ferimentos, aliviar dores etc.), sedimentação de experiência que se aproxima do ideal ascético ainda capaz de encontrar, no avesso da modernização, “a simples aceitação da felicidade da vida, onde ela se oferece”. Rosa pondera, todavia, que se o progresso técnico não constitui “obrigatória despaga” e nem é hora de se apregoar “qualquer retrocesso”, o gesto recuperativo deve ser mediado pela consciência dos limites: “Mas talvez não estejamos desnecessitados de retornar à luz

⁷⁷ HUIZINGA, Johan. *Nas sombras do amanhã*, cit., p.36.

⁷⁸ *Ibidem*, p.38.

⁷⁹ SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta, 2011.

daquilo que, ainda segundo Huizinga, é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da *natureza humana*.”⁸⁰

Um dos aspectos que aproxima o texto rosiano das ideias de Huizinga é o destaque conferido à consciência da responsabilidade individual no projeto de reconstrução cultural que, assim, faz-se coletivo. Para Huizinga, a “exaltação do heroico”, dado constitutivo do seu contexto de escrita, “é em si um fenômeno da crise” espiritual que é preciso enfrentar, já que marca a “grande revulsão do *saber* e *compreender* para o imediato *praticar* e *viver*”⁸¹ que a vaquejada, evento movido pelas forças políticas nacionais, acaba a seu modo por representar. Se ela se assoma como concretização de um gesto necessário, a que o narrador se cola e exalta (“Se exagero, jus ao exagero”), sua apreensão não pode ficar restrita ao aspecto espetacularizado de que dá testemunho a reportagem de Tavares, mas precisa se tornar documento de cultura. A isso se associa uma outra concepção de heroísmo, que renega sua versão tornada doutrina política e apregoadora da “Glorificação da ação por si mesma”, vinculada ao desejo crescente de exposição ao “perigo intenso”, para recuperar um sentido mais antigo, em que o epíteto herói era “prêmio de gratidão” oferecido pelos vivos aos mortos, gesto em que se reconhecia não o gosto pela ação desmedida, mas pelo cumprimento do dever.⁸²

Rosa não necessariamente recusa o épico, mas sim seu veio mitificador, em que a violência constitui um *a priori*. O seu épico, mediado pela consciência moderna, pelo ensaio como busca e em diálogo com o historiador holandês, é formativo, por conquistas e supressões, estando mais próximo do ideal que encontra seu modelo não em Homero, mas em Virgílio: “*Virgil abandons the scheme of life by which the hero lives and dies for his own glory, and replaces a personal by a social ideal.*”⁸³ Na

⁸⁰ Em carta a Vicente Ferreira da Silva, datada de 21 de maio de 1958, diz Rosa: “Cristo (o Cristo verdadeiro) cabe; tem seu ensino indispensável. ‘Os mansos herdarão a terra’... O ensino central de Cristo, a meu ver, (o do ‘Reino do Céu’ dentro de nós) é: 1) o domínio da natureza, a começar pela natureza humana de cada um – pela *fé*, que é a forma mais alta e sutil de energia, à qual o universo é plástico; 2) o amor, possibilitando a coexistência, sem o mínimo sinal de atrito, conflito, desarmonia, destruição ou desperdício. Sobre esta plataforma, o Céu, as possibilidades infinitas de um sempre-evoluir, em plenitude, prazer, alegria ininterrupta; cada um invulnerável.” Trecho citado por Dora Ferreira da Silva na Introdução de DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p.9. Como se vê, este trecho reúne as três lições de cada texto aqui estudado, em que o domínio da própria natureza faculta o acesso ao amor enquanto aspecto formativo do homem.

⁸¹ HUIZINGA, Johan. *Nas sombras do amanhã*, cit., p.145

⁸² *Ibidem*, p.145

⁸³ BOWRA, Cecil Maurice. *From Virgil to Milton*. Londres: Macmillan, 1948, p.13.

Eneida, como aponta Curtius, amparado em C. M. Bowra, “influi profundamente o espírito da *pax Augusta* e de seus ideais éticos” que põem fim a longas guerras fratricidas que não pareciam encontrar termo, de modo que na caracterização de Eneias a *pietas* assume caráter preponderante sobre a habilidade marcial.⁸⁴ De fato, Eneias representa a criação de um “novo ideal heroico, baseado na virtude moral”, algo corroborado pelo fato de que assim como n’*Os sertões* e, em certa medida, no texto rosiano, “Virgílio descreve a guerra do ponto de vista dos vencidos, expressando todo o horror da queda de Troia”.⁸⁵

“Um servo solitário, que se obedece”: eis a imagem-síntese cravada por Rosa para o vaqueiro sertanejo, que ensina aos homens aquela que “bem pode vir a ser a moção maior da ‘Ordem do Vaqueiro’”, fixada em documento, de cultura: o domínio da natureza humana, o governar-se a si mesmo, qualificativo central do vaqueiro Mariano e que se coloca como demanda do percurso formativo de Riobaldo, que, outra volta do parafuso, narra do ponto de vista de quem venceu.

⁸⁴ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*, cit., p.227.

⁸⁵ *Ibidem*, p.228.

5. O TRABALHO DA PASSAGEM

“Essas desordenadas da vida da gente: tudo o que estoura manso e guampa quieto, e que só tem a razoável explicação para quem está mesmo longe dos motivos.”

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

O percurso feito até aqui procurou examinar como se deu, na literatura rosiana, a passagem do narrador confiante e altivo dos textos em terceira pessoa de *Sagarana* para os narradores em primeira pessoa simultaneamente fragilizados pela pujança referencial dos eventos por enformar e convictos do valor de resistência que as palavras oferecem à matéria. Trata-se de um período de aprendizado, no qual o escopo de sua literatura se desloca no tempo e no espaço, sendo feita *desde*¹ o presente histórico, imediato, e de lugares outros que não o seu espaço de eleição. Vimos, também, como a forjadura de uma técnica pessoal se deu pelo confronto, negação ou assimilação de técnicas alheias, visando à feitura de um projeto literário que, consciente da tradição, assoma-se como autárquico pela dissolvência do alheio, mediado pelo gesto criativo, em síntese própria. O nó dramático entre impessoalidade e aproximação, alçado a ângulo narrativo em seus limites e possibilidades cognoscitivas, foi estratégia mobilizada pelos narradores em sua busca pela constituição de um *retrato do outro* a que sempre escapa alguma coisa e que exige um distanciamento mínimo para enxergar-lhe o todo.² Tal elemento é reposto na tensão entre a presença *in situ* dos narradores e sua escrita, que, com algum distanciamento temporal, reencena essa presença já mediada pelo crivo reflexivo. Cada texto do nosso tríptico parecia confrontar-se, em sua hibridez, com uma matriz genérica constituída, enquanto anseio por um retrato sem rugas. Os embates com o trágico, o lírico e o épico revelaram, por um lado, um desejo de recuperação *ingênua* dessas instâncias, ou seja, a busca, em modalidade não irônica, daquele “nexo imediato com a

¹ Refiro-me aqui à observação de Arrigucci sobre o uso do “desde” ainda vigente no espanhol (mas não em português) como indicativo de movimento espacial. ARRIGUCCI Jr, Davi. Fala sobre Rulfo. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.172.

² Como me foi sugerido pelo Prof. Erwin Torralbo, tal aspecto comparece enquanto tensão em importantes “romances-retrato” como *São Bernardo* (Graciliano Ramos) e *A hora da estrela* (Clarice Lispector).

origem das sensações que fizera das literaturas antigas modelos de clareza e vigor”.³ No entanto, tal anseio se mostra impossível pela consciência moderna que, “tornando-se *sentimental*, dobrou-se sobre si mesma e alargou o hiato entre a consciência e o mundo”,⁴ sendo necessária uma fertilização criadora que acaba por produzir compostos híbridos e instáveis em sua busca de formas possíveis de narratividade.

Grande sertão: veredas (1956) representa, no âmbito do ponto de vista em primeira pessoa que viemos perseguindo, o retorno de Guimarães Rosa ao seu espaço de eleição bem como a exploração-limite de uma nova forma narrativa: o romance. Em sua origem, o texto integraria o ciclo novelesco de *Corpo de baile*, livro publicado apenas quatro meses antes, em janeiro de 1956, mas o seu pendor de fôlego e fluxo incutiu a necessidade de individuação. Há que se notar, todavia, que o livro de novelas tal como originalmente pensado por Rosa seria composto por nove narrativas, sendo a oitava o embrião do romance, então intitulada “Veredas mortas” e a nona, segundo observação de Ana Luísa Martins Costa, “Meu tio o Iauaretê”.⁵ A eliminação dos dois textos do *tableau* novelesco se deve, além de eventuais problemas específicos de desenvolvimento, à escolha do ponto de vista em primeira pessoa e à reincidência de uma mesma técnica, o monólogo dialógico, já que parte da complexa unidade de *Corpo de baile* se deve, justamente, à escolha do ponto de vista em terceira pessoa que, muitas vezes, aparece acoplado aos personagens, como uma espécie suave e recursiva de *travelling* dos vastos espaços para a intimidade profunda. Pode-se dizer que, a partir daqui, o núcleo do presente não abandona mais a literatura rosiana, pois embora as narrativas de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* estejam situadas, novamente, no passado, a própria passagem do tempo se torna elemento significativo de sua estrutura, seja no caráter cíclico do feixe de novelas que retoma em *Buriti* o protagonista, agora adulto, de *Campo geral*, ou na própria fatura do romance que se debruça sobre as veredas do passado, misturadas na memória e trazidas, de modo dificultoso, à luz ordenadora do presente.

A passagem de *Sagarana* para os livros de 1956 – um intervalo de quase vinte anos desde os *Contos de Viator* – revela uma nova atitude diante da matéria narrada

³ BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo. In: *Entre a literatura e história*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.182.

⁴ Ibidem, p.182.

⁵ COSTA, Ana Luísa Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*, cit.

bem como uma mudança das próprias formas. Como diz Sandra Vasconcelos, pensando em *Corpo de baile*, “Trata-se inegavelmente do mesmo universo, com seus bois, vaqueiros e fazendas de gado, mas o conto dramático que é a forma privilegiada do livro de estreia dá lugar a um tipo de narrativa mais visivelmente arcaica”, marcada, sobretudo, pelo “modo de incorporação da oralidade” e pela constituição de uma voz narrativa que “adere ao ponto de vista do personagem, esfumando a separação entre essas duas instâncias e estabelecendo uma empatia e uma solidariedade de visão entre elas.”⁶

Em outro trecho de seu texto, Vasconcelos contrapõe a composição de *Sagarana*, alicerçada em grande parte por “materiais organizados pelo trabalho da memória”, com a convivência direta do autor enquanto “participante de um modo de vida” na viagem com a boiada de Manuelzão pelo sertão mineiro em 1952, experiência calcada no bojo de composição dos livros de 1956. Tal viagem ajudou-o a encontrar “soluções formais de alta potência literária para problemas como o da apropriação, por parte do narrador letrado, das peculiaridades da fala do homem rústico.”⁷ De fato, a memória em *Sagarana* não é apenas lembrança, mas imaginação criadora que define um modo específico de ver e sentir a matéria narrada. Neste sentido, torna-se muito interessante a lembrança de um verso do poema “Revolta”, de *Magma*, livro que sem se concentrar em uma região específica, embora dê destaque para o entorno mineiro, cobre o Brasil como um todo: “minha pátria é a memória”.⁸

Na composição de *Sagarana*, Rosa valeu-se de relatos de terceiros (sobretudo de seu pai, Florduardo Pinto Rosa) sobre a vida em Cordisburgo e arredores. A partir da composição dos livros de 1956, o autor continuará empregando tal expediente, mas agora associado à necessidade de conhecer diretamente aquilo que narra, daí o interesse em realizar viagens pelo interior do país. Como vimos, há uma interessante correlação entre a crise de representação estética desencadeada pela guerra europeia, as limitações

⁶ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Vozes do centro e da periferia. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.381.

⁷ Ibidem, p.383.

⁸ ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, p.136. Em um momento de forte oposição entre a literatura feita no norte (de extração realista crítica) e no sul (de feição intimista/espiritualista), Graciliano diz algo semelhante em sua primeira resenha sobre *Sagarana*: “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.” RAMOS, Graciliano. Um livro inédito, cit., p. 217.

do ponto de vista concretizado em *Sagarana* e a importância da experiência direta (no texto e em seus bastidores) na composição do segundo momento de escritura rosiano.

Mais do que isso, a mudança de *atitude* perante a matéria que marca este novo momento de escritura acaba por influenciar a reescrita de textos do momento anterior, no caso, as sucessivas edições de *Sagarana* até sua fixação definitiva em 1964 em sexta edição.⁹ Se a escolha do espaço onde seus contos se passariam foi movida tanto por “saudades” quanto por “conhecer um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores”,¹⁰ o retorno ao Brasil após a experiência europeia lhe imprimiu uma necessidade íntima de tudo ver e documentar, consciente de, ao agir assim, estar em sintonia com as demandas do tempo presente. Desse modo, ao planejar uma breve excursão ao espaço sertanejo de sua infância para dezembro de 1945, na companhia do amigo Pedro Barbosa, Rosa diz ao pai que, além de uma ótima oportunidade para rever a família, trata-se de momento em que é preciso

[...] aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contato 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.¹¹

Como se percebe pela carta, a viagem – batizada depois de “Grande excursão a Minas”, a primeira das viagens de pesquisa que se tornam frequentes nesse período – visa a coleta de elementos para futuros livros, possivelmente em preparo num momento em que *Sagarana*, já reestruturado, encontrara editora e o autor aguardava ansioso as “primeiras provas”.¹² Assim, a viagem representava o início, consciente e esteticamente

⁹ *Sagarana* se projeta como sombra perpétua que atravessa toda a vida do Guimarães Rosa escritor, não sendo descabido supor que continuaria a nele mexer caso não tivesse morrido só três anos após a sexta edição.

¹⁰ ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*, cit., p.25. Nesse sentido, leia-se o comentário de sua filha, Vilma Guimarães Rosa, sobre o primeiro livro: “Minas Gerais entrou em sua obra definitivamente depois que ele saiu de lá. A saudade fez-lhe a arte, fez-lhe a força. E *Sagarana* é ‘o predomínio do que não está presente’”. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. 3.ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.108.

¹¹ Carta de João Guimarães Rosa a seu pai, datada de 6 de novembro de 1945. Publicada em ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*, cit., p.239.

¹² *Ibidem*, p.239.

embasado, da nova atitude por nós delineada nesse trabalho e, se presidiu a composição dos textos do conjunto 1947-1954, também atuou na reescritura do primeiro livro, como atesta a orelha de *Grande sertão: veredas*, escrita pelo próprio Rosa (mas publicada sem assinatura) e que convida o leitor do romance a conhecer o livro de contos, cuja quarta edição fora lançada em também em 1956:

Contos, ou noveletas,¹³ com originais enredos, tendo por cenário as paisagens do Centro-Norte de Minas Gerais – zona dos campos, vaqueiros, bois, pastagens e fazendas-de-gado – de onde o Autor, valendo-se da observação direta, tanto quanto da memória da infância e adolescência, recria, no plano da arte, e movimenta, com estilo personalíssimo, o espesso mundo de terras, águas, árvores e plantas, bichos, aves, e o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica.¹⁴

Se o olhar retrospectivo consente em ver algumas limitações na obra inicial, cuja apresentação do homem do interior não deixa de conter “ainda em linhas esquemáticas, sob o disfarce fabular, ou em gérmen, os princípios ou elementos que por certo constituem sua visão-do-mundo”, ele também demonstra uma profunda convicção de que tais elementos, “já agora em afirmação declarada e descoberta”¹⁵ no romance encontraram um ponto de estabilização de ampla ressonância estética para o qual a “observação direta”, o “planejamento”, o “estudo prévio”¹⁶ muito contribuíram, daí a importância de repensar o primeiro livro, cuja sombra inacabada atravessa todo esse período, dentro da perspectiva do então novo momento de escritura.

Retornando aos livros de 1956, enquanto constituinte formal, seja pelo monólogo dialógico, pela onisciência seletiva ou pelo discurso indireto livre, a formulação de um ponto de vista internalizado não corresponde meramente a uma adequação a um conteúdo específico, no caso, às contradições do processo de modernização do país ou à falta de diálogo possível entre as classes. Em sentido mais amplo, ele traz em seu bojo um posicionamento político, que parece crer na possibilidade de integração dos excluídos e que encontra ecos em um momento específico da história brasileira no qual existia, como lembra Vasconcelos, uma crença

¹³ Mesmo dez anos após sua publicação, o autor continua a insistir na maleabilidade de formas artísticas que, como vimos, é uma marca distintiva da produção do período.

¹⁴ A reprodução em fac-símile desse texto pode ser encontrada no volume *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 136.

¹⁵ *Ibidem*, p.136.

¹⁶ Termos da carta de Rosa a seu tio Vicente Guimarães, discutida no capítulo 1.

generalizada na integração do país à modernidade plena: em retorspectiva, os anos 1950 são vistos como “talvez o único período em que tivemos a chance de superar de vez a nossa condição de país periférico, miserável e dependente.”¹⁷ Vimos como tal questão comparece em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, em que o olhar do escritor adere com considerável entusiasmo ao aspecto inclusivo do evento promovido pelo corpo político nacional (ao qual pertencia), mas deixando espaço para a desconfiança diante do desumano que qualquer projeto coletivizador, ao tolher as diferenças, traz em si.

Como pensa Vasconcelos, a solução formal encontrada pelo escritor para os livros de 1956 possui uma relação íntima com o seu contexto histórico: “em plena década de 1950, Rosa introjetou em sua obra a visão de um Brasil possível, por meio da criação de um ponto de vista que, longe de aprofundar as tensões, se constituía como a representação literária de vias ainda em aberto, de potencialidades da nossa ordem social.”¹⁸ Tal postura afirmativa e integradora, com todas as suas possíveis contradições, torna-se, em um novo contexto, com a instauração da ditadura e o fechamento das “vias em aberto”, irrepetível sob o risco de falsificação histórica.¹⁹

Pensando com Eagleton,²⁰ vemos que a escolha de uma forma é preme de ideologias que podem ser alteradas ou ressignificadas até certo ponto a partir de algumas condições históricas. Partindo do conto regionalista, de feição ideológica marcada, Rosa, ao aprofundar o achado de Simões Lopes Neto, conseguiu forjar um ponto de vista orgânico à sua matéria narrativa, que falasse a partir de dentro, conferindo assim um grau de verossimilhança e coerência estrutural de grande força. Um notável leitor de sua obra, Davi Arrigucci Jr., ao aproximar nosso escritor do mexicano Juan Rulfo, destaca como decisiva a internalização do ponto de vista e sua contiguidade expressiva com os conteúdos a serem articulados:

O que mudou foi esta atitude que eles adotaram diante da matéria, por penetrarem nela de corpo e alma, por serem parte dela; [...] e essa visão interna, internalizada pelo narrador, é decisiva; ambos

¹⁷ José Estevam Gava, em entrevista à revista *Pesquisa FAPESP*, citado por VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Vozes do centro e da periferia*, cit., p.388. Algo semelhante pode ser encontrado na análise de Marcelo de Paiva Abreu sobre o período: “A ideia era transmitir o sentimento de que quase tudo era possível naquele momento da história do país.”. O processo econômico. In: GOMES, Angela de Castro (coord.) *História do Brasil Nação: 1808-2010 – Volume 4*, cit., p. 213.

¹⁸ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Vozes do centro e da periferia*, cit. p.391.

¹⁹ *Ibidem* p. 392.

²⁰ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*, cit.

dependem da oralidade e da matriz do conto oral, que constitui o fundamento de nossa tradição épica, que acaba casada em liga orgânica com a tradição urbana do romance, por isso mesmo profundamente misturada e mudada entre nós, com relação ao que era enquanto matriz importada, para dar conta do que se tem de novidade para exprimir.²¹

De modo geral, a fortuna crítica de Rosa tem considerado tal conquista estética um fato positivo incontestado. Em um salto crítico corajoso, porém, Vasconcelos se pergunta em que medida tal recurso formal de identificação e mescla de vozes não acaba por, a contrapelo, silenciar aqueles a quem devia dar voz: “É possível, de fato, esse ponto de vista unificado, que reúne no texto literário aquilo que se separa na vida?”²² Na sequência de seu texto, a autora procura perscrutar como se deu, na literatura brasileira pós-Rosa, a formalização de tal questão, a ponto de termos uma voz narrativa internalizada não mais como resultado de apurada elaboração estética e mescla de vozes, mas como dado empírico, marcado pela “emergência de vozes sociais recalçadas, que, a partir de dentro de sua experiência de marginalização e exclusão, assumiram um lugar de fala”.²³ Posto de outro modo, como formula Iná Camargo Costa, citada por Vasconcelos, “o objeto da pesquisa sociológica tornou-se sujeito da narrativa”,²⁴ como no caso de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, marco da literatura brasileira contemporânea, ou de *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, livro menos bem realizado no sentido de que “A contundência da denúncia social [...] não encontra correspondência em uma forma inovadora, que desafie o terreno já conhecido.”²⁵

Longe de tentar responder a questão formulada por Vasconcelos, que, como se vê, incorpora toda uma outra ordem de problemas e requer uma concepção mais ampla das linhas de força da prosa brasileira atual, nossa contribuição se fez de modo retrospectivo, procurando flagrar como se deu o surgimento, na prosa de Guimarães Rosa, do ponto de vista interno à sua matéria. Sua forjadura remete ao confronto entre os narradores e seu desejo de apreender um interlocutor, seu amigo, em uma forma aberto-fechada como o *conto-retrato*. Irmanada à forma, o escritor lança mão de

²¹ ARRIGUCCI Jr, Davi. Fala sobre Rulfo, cit., p.171.

²² VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Vozes do centro e da periferia, cit., p. 391.

²³ Ibidem, p. 394.

²⁴ Ibidem, p.394.

²⁵ Ibidem, p. 397.

técnicas pictóricas com o anseio de *fixar o que é fluido*, sendo subjacente a essa abordagem a ideia de uma *estase violenta*, em que a fixidez implica um corte do veio vital, que se revolta, sub-repticiamente, e que tem como imagem arquetípica e não nomeada o estouro da boiada, em sua iminência de explosão violenta do (in)doméstico.²⁶ O transplante de ideias e mesmo de um léxico de guerra de Hamburgo para a Nhecolândia e, ainda que mais suavizado pelo afirmativo da ressonância épica, para os sertões da Bahia, rearticula esses textos de circunstância numa espécie de *alinhamento ético*, em que a linguagem é chamada a defender, pela explicitação do seu falimento, o objeto que ela não consegue incorporar sem entraves.

5.1 A voz do outro

A diferença capital na passagem ao romance, forma de feição mais definida em que pese seu caráter onívoro, é a mudança de perspectiva, em que o outro que se deseja retratar toma a palavra. Num esforço imaginativo, podemos supor que a entrega completa da voz narrativa em “Com o vaqueiro Mariano” resultaria, sem grandes dúvidas, em uma narrativa exemplar, cravejada de conselhos práticos sobre o ofício vaqueiro bem como das concepções de mundo dele indissociáveis, com Mariano alçado a epítome vaqueana, de modo semelhante a Blau Nunes, mas sem o desejo de repor uma idade de ouro. Mais ainda, seria narrativa provavelmente paratática, feita pelo acúmulo dos causos, de tamanho variável, sem nexos causais ostensivos. Para o leitor moderno, tal narrativa teria seu interesse, mas perderia o nó dramático central, vincado na dimensão do inseparável entre corpo e narrativa do vaqueiro, restando ao narrador rosiano o *mise en scène* desse corpo irredutível. Em “Com o vaqueiro Mariano”, o não apagamento do interlocutor, gesto que poderia ser antiquado perto do que o regionalismo já conquistara, sobretudo em Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto, servia para reordenar o problema ao tematizar uma questão que passara batido nessa modalidade ficcional pela entrega direta da voz narrativa: a intransmissibilidade da experiência.

Em *Grande sertão: veredas*, a voz é cedida ao personagem rústico, ao outro, mas esse mesmo personagem passa, agora, a ter entraves constitutivos diante de sua

²⁶ Arriscando uma definição pessoal da linguagem de Guimarães Rosa, podemos sugerir que ela se constrói no limite preciso da iminência de um estouro, entre a domesticação do lugar-comum e o malogro dos invencionismos estéreis.

própria experiência. Em certa medida, Riobaldo procura compor seu próprio romance-retrato, mas a imposição de um eixo de totalidade no seio de uma tradição de afluentes e aflúvios já é, como lembra Ángel Rama, gesto modernizador.²⁷ Riobaldo reúne em si Mariano e seu entrevistador: possui portentosa estória e empenho narrativo, mas o que lhe põe a narrar não é tanto o instigar do outro, mas sim a necessidade de recontar para se entender. A presença corpórea de um outro, interlocutor cidadão, oferece-se não como entrave, mas como possibilidade de mediação de si mesmo, daí o anseio por ouvir o que o outro tem a dizer sobre sua narrativa: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho.”²⁸ Pensando na famosa formulação benjaminiana de que o narrador tradicional é aquele capaz de dar um conselho, o narrador moderno aqui flagrado é aquele de conselho carece.²⁹

Tal configuração tem um precedente importante em “Aquela tarde turva”, de Valdomiro Silveira. Composto em 1936 e publicado postumamente em *Lereias* (1945), o conto retrata um diálogo oculto entre seu narrador, caipira “já beirando o fim de tudo”, e um interlocutor letrado, mais jovem, que não intervém na história. O narrador, João Sinhá, põe-se a falar da história “mais horrive’ que um home’ pode contar p’ra outro”, discorrendo sobre seu relacionamento com Vitória, “moçona bonita e desenleuada” com quem queria, muito jovem, se casar.³⁰ A visada retrospectiva avulta-se com certo fatalismo – “Agora eu vejo que o fado tem muita força, e era meu fado padecer” –, cujo início remonta à morte repentina da mãe, que se opunha ao matrimônio do filho.³¹ A falta de dinheiro faz com que aceite um trabalho aparentemente promissor, por empreita, promovido por um tal Perciliano, o que o obriga a se afastar da amada, despedindo-se dela na estação. Em breve pausa reflexiva, João Sinhá expõe a consciência do entrave fundamental entre a expressão oral e a escrita:

²⁷ RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001, p.272.

²⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p.232.

²⁹ “Assim uma coisa eu estava escondendo, mesmo de Diadorim: que eu já parava fundo no falso, dormia com a traição. Um nublo. Tinha perdido meu bom conselho. E entrei em máquinas de tristeza.” Ibidem, p.188.

³⁰ SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias (Histórias contadas por eles mesmos)*. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p.184.

³¹ Ibidem, p.185.

Vancê, que conhece a vida p'r o direito e p'r o avesso, 'tá pensando e medindo o que eu lhe conto, e sabe como é deferente aquilo que o papel diz, daquilo que o chão amostra: uma coisa é a esperança de cobri a terra de plantas ricas e logo se ver folgado, outra coisa é a brabeza do sertão.³²

Embora o trabalho se mostrasse coerente com o propagandear do dono e a ele Sinhá se dedicasse com o “coração empenhado”, ele se acumulava infindável em seu distanciamento da amada. Comparece também aqui a ideia, que acabamos de ver em Rosa, de não é preciso contar tudo, só os acontecimentos principais, suficientes para que o interlocutor apreenda o cerne, de que o resto são “vertentes e contra-vertentes”, veredas:

Não paga a pena esmiuçar o que me assucedeu e o que não me assucedeu, p'r esse meio de tempo: a sua mente, de home' de peso e viajado, já pôs uma trena em toda a história desse meio-tempo, e viu que a história, se eu repetir os acontecidos, passa vertentes e contra-vertentes, é muito comprida, não acaba mais. Corto os acontecidos, p'ra lhe dizer que, dois outubros depois do que eu daqui saí, já eu tinha talhão de café que era brinco [...] Já não devia quaje nada, o mundo 'tava uma beleza”³³

Animado pela perspectiva de se ver livre das dívidas, Sinhá decide aprender a ler e escrever, “no ermo, noite por noite, c'um fulano Marconde”, para poder, depois de quase um ano de sua saída de Cubatão, enviar carta para Vitória “sem não pedir punho alheio”.³⁴ As cartas vão se sucedendo até que estacam, início de sua aflição. Depois de mais de ano sem notícias, decide retornar a Cubatão. De modo semelhante a Riobaldo, cujo encontro com o menino (e seu fatal desencontro) acaba por dividir-lhe a vida “em duas partes”, João Sinhá fala de um dia que definiu o resto dos seus, pondo-o de uma “banda da vida”: “Aquela tarde turva, que cheguei no Cubatão, nunca mais há de fugir da minha lembrança. E é isso que me traz agoniado, a bem dizer, dia e noite, e é isso que me deixou, p' ra sempre, duma banda da vida.”³⁵

Chegando lá em meio a “um lançol e tanto de cerração”, obtém notícias dos conhecidos por um rapaz que conduzia quatro cabras ao anoitecer. Por ele, fica sabendo que Vitória havia se desencaminhado, informação corroborada por seu Frederico, que disse que depois de andar de “mão em mão”, a moça encontrava-se “no fundo duma

³² Ibidem, p.188-189.

³³ Ibidem, p.189-190.

³⁴ Ibidem, p.190.

³⁵ Ibidem, p.192.

cama, aí adiante, batendo maleita feia”.³⁶ Irado, Sinhá saca a faca, sentindo que “o coração endureceu e a mão esfriou no mesmo baque” e põe-se em direção à casa onde Vitória agonizava, disposto a dar-lhe cabo. Com sua chegada, Vitória o reconhece e, crendo ter sido perdoada, morre.

Embora o reemergir do passado não se assome com o caráter de culpa que vemos em Riobaldo e o narrar de João Sinhá já ofereça uma interpretação possível para o que refreara o braço assassino – “Mas Deus Nosso Senhor teve pena de mim”³⁷ –, o caráter em aberto do evento permanece, memória que não se fecha, havendo inclusive a tentativa de convencer o interlocutor (e o leitor) de sua leitura dos eventos – “Vancê não concorda comigo que aquilo era aviso?” – que, sem dar muita chance de resposta, é trazida ao âmbito da verdade privada: “Aviso ou não aviso, tudo passou: o que me espanta é ainda eu ‘tar vivendo, triste e suzinho, neste recanto de terra...”³⁸

Retomando o romance rosiano, se a presença do ouvinte ajuda a ordenar e moldar a narrativa de Riobaldo – “Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido”³⁹ –, ela não imprime fundas garantias de comunicabilidade: “Para que conto isto ao senhor? Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer ideia.”⁴⁰ Parte de sua busca é a de uma tomada de posse gradual do próprio narrar, visto como coisa difícil⁴¹ e alicerçada naquele profundo nó dramático entre impessoalidade e aproximação que viemos perseguindo – “O senhor

³⁶ Ibidem, p.195.

³⁷ Ibidem, p.198.

³⁸ Ibidem, p.192. Além dessas possíveis semelhanças com o romance de Rosa, vale mencionar a presença, no conto “No escuro da noite”, de um personagem chamado Quelemente.

³⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.214.

⁴⁰ Ibidem, p.227. Como observa Galvão, os recorrentes elogios ao interlocutor urbano têm “muito de manha rústica, que exagera para pôr no seu devido lugar, para reduzir a proporções mais razoáveis”, afirmando que a experiência se afigura como unicamente sua, intangível a qualquer outro. GALVÃO, Walnice. *Formas do falso*, cit., p.83. Como exemplo, podemos mencionar o comentário sobre a dificultosa passagem pelo Liso do Sussuarão – “Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginando; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido.” – ou ainda o relato do que foi visto e vivido nas Veredas-Mortas – “E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhão”. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.67 e 418.

⁴¹ “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto.” Ibidem., p.115.

é de fora, meu amigo, mas meu estranho”⁴² – em que mesmo o gesto mais vincado nunca é de aderência plena, salvaguardando distâncias. Ato contínuo, a despersonalização é tática válida e necessária para a inteligibilidade mínima daquilo que está muito perto:

Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens, da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui – porque não sou, não quero ser. Deus esteja.⁴³

O sair de si mesmo, estratégia aproximativa, configura-se paradoxalmente como passo necessário para o autodomínio, lição expressa com vivacidade por Zé Bebelo ao fim do julgamento e que ecoa como síntese do percurso de Riobaldo, que brevemente comentaremos: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele adentro...”⁴⁴

5.2 Governador de si mesmo

Em texto pioneiro sobre “Com o vaqueiro Mariano”, Márcia Tardito aproxima o vaqueiro do Pantanal do protagonista de *Grande sertão: veredas*, sugerindo se não seria possível conceber Mariano como uma espécie de “proto-Riobaldo”.⁴⁵ Tal ideia se ampara, sobretudo, no esboço da técnica do monólogo dialógico, com respostas a perguntas não visíveis no texto, e no uso, pelo vaqueiro, da técnica suspensiva de contar. Como já apontamos no início, há sempre um elevado risco hermenêutico em uma leitura teleológica da obra de um autor, em que estágios anteriores e menos bem resolvidos são encarados apenas como esboços e preparação das grandes obras da maturidade. Nossa abordagem procurou sempre ressaltar o caráter circunstancial dos textos, conformados *por* mas não *ao* seu momento genesíaco. De fato, há uma alteração de contexto entre as narrativas produzidas ainda no imediato rescaldo da Guerra, como “Wotan” e “Mariano” que, como vimos, compartilham elementos técnicos, lexicais e perspectivísticos, e um texto como “Pé-duro, chapéu-de-couro”, composto em momento

⁴² Ibidem, p.55.

⁴³ Ibidem, p.232.

⁴⁴ Ibidem, p.295.

⁴⁵ TARDITO, Márcia. “Com o vaqueiro Mariano” como antecedente de *Grande sertão: veredas*. *Selecta Journal of Pacific Northwest Council on Foreign-Languages*, Corvalis, 1981, 2: 93-96.

peculiar da história brasileira no qual a busca pela preservação e integração dos excluídos a que se procura dar voz literária (os vaqueiros e a cultura do boi) parece emergir ao plano político concreto. Nesse âmbito, a retomada do épico adquire importância fundamental como vocação afirmativa que vai ao encontro da ideologia em construção, sem, entretanto, deixar-se cegar pela afirmatividade, abrindo espaço para dúvida como fagulha primeva do ensaísmo moderno. No entanto, esse último texto ainda participa, em diálogo mais ou menos direto, com a tradição de estudos sobre a decadência do Ocidente, de Spengler, passando pelo Jung comentado em “Wotan” e culminando no estudo de Huizinga, cuja aposta no controle da natureza humana enquanto contraparte à dominação do natural (e do homem pelo homem) fecha essa épica ensaística.

Como já vimos, logo no primeiro parágrafo Mariano é qualificado como “bom condutor de sentimentos” e “governador de si mesmo”, dado reforçado pelo *controle corporal* do vaqueiro, em que o narrar constitui entremeio do corpo com a palavra, no âmbito da performance. A ideia de “governador de si mesmo”, no entanto, parece figurar como uma espécie de meta do percurso vivido e narrado por Riobaldo – incluindo, evidentemente, o governo do texto, em cujo desgoverno dos fios, sobretudo no início, reside a maestria do autor, enquanto que no decorrer da narração as feições se tornam mais nítidas, adquirindo até mesmo o âmbito do causal e da sucessão.⁴⁶ Nesse sentido, a recorrência do emprego de palavras derivadas do verbo ‘governar’, lembrando, inclusive, que a luta dos jagunços se opunha, muitas vezes, a uma forma específica de governo, ganha renovado interesse.

Num primeiro momento, ‘governar’ aparece associado às “potentes chefias” de Joca Ramiro e Medeiro Vaz, jagunços vincados pelo imaginário épico e medieval. Na descrição de Joca Ramiro, “imperador em três alturas” e “rei da natureza”, Riobaldo implica ao verbo governar uma categorização ontológica, em que a condição para o *ser* passa pelo governo de si: “Joca Ramiro sabia o se ser; governava;”.⁴⁷ É com essa

⁴⁶ Ver, nesse sentido, o que diz Bolle sobre a “incompreensibilidade estratégica” do romance: “A situação narrativa, de que um homem culto da cidade se dispõe a escutar a fala de um ‘simples sertanejo’ durante um tempo equivalente a 500 páginas, é uma construção irônica. Com isso, o escritor chama a atenção para uma falta de diálogo, no Brasil real, entre os que se servem da norma culta e os que falam a língua do povo. Enquanto história de uma incomunicabilidade, a história de amor entre Riobaldo e Diadorim aguça o olhar para o problema de uma dificuldade de entendimento mútuo que é coletiva.” BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004, p.505.

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.195.

predisposição, de quem sabia “represar os excessos”,⁴⁸ que ele rege o julgamento de Zé Bebelo: “Assim Joca Ramiro era homem de nenhuma pressa. Se abanava com o chapéu. Ao em uma soberania sem manha de arrocho, perpassou os olhos na roda do povo.”⁴⁹ Com os rumos do julgamento se decidindo, Riobaldo se pega vislumbrando os excessos da “vontade de poder”:

Ali naquel’horinha – meu senhor – foi que eu lambi ideia de como às vezes devia de ser bom ter grande poder de mandar em todos, fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos bons da gente. De sim, sim, pingo. Acho que eu tinha suor nas beiras da testa. Ou então – eu quis – ou, então, que se armasse ali mesmo rixa feia: metade do povo para lá, metade para cá, uns punindo pelo bem da justiça, os outros nas voltas da cauda do demo! Mas que faça e fogo houvesse, e braços de homens, até resultar em montes de mortos e pureza de paz... Sal que comi, só.⁵⁰

É nesse momento que parece tomar corpo em Riobaldo (dado reforçado pelo suor e pela materialização do abstrato – “lambi ideia”; “fazer a massa do mundo rodar”) o anelo pelos asseios do mandar, para os quais se considerava inapto. Dando vazão a tal veleidade, projeta uma luta bem definida, cujo efeito almejado seria a “pureza de paz”, coisa de que fato conseguirá, com elevado custo humano e espiritual. Mas o pensamento o assusta, resumindo-o a devaneio torto, “Sal que comi, só”. No tribunal, Riobaldo aprecia o discurso de Titão Passos, que não cede ao impulso violento, entendendo que cada coisa tem sua hora: “A bem, se, na hora, a quente a gente tivesse falado fogo nele, e matado, aí estava certo, estava feito. Mas o refrêgo de tudo já se passou. Então, isto aqui é matadouro ou talho?”⁵¹ Diante dessa fala, Riobaldo percebe o *ethos* de homem que se governa, que domina sua natureza, visão que lhe dá uma esperança formativa: “Coração meu recomprei, com as palavras de Titão Passos. Homem em regra, capaz de mim.”⁵² Pouco depois, o próprio Riobaldo pede a palavra, buscando controle – “Senti outro fogo no meu rosto, o salteio de que todos a finque me olhavam. Então, eu não aceitei ninguém”⁵³ – para defender Zé Bebelo. Afiançando o bom proceder de seu antigo mestre-aluno, que não consente com judiação, Riobaldo argumenta que condená-

⁴⁸ Ibidem, p.281.

⁴⁹ Ibidem, p.287.

⁵⁰ Ibidem, p.287-288.

⁵¹ Ibidem, p.285.

⁵² Ibidem, p.286.

⁵³ Ibidem, p.289.

lo como “boi de corte” é ato infame que põe em risco o próprio “sobregoverno de Joca Ramiro”, já que a guerra que “encheu este sertão” certamente passaria às cantigas dos bardos sertanejos, eternizando, assim, a desonra que se queria perpetrar: “Um fato assim é honra? Ou é vergonha?”⁵⁴ A busca pela glória, anseio caro ao herói épico, consiste, para Riobaldo, em gesto voluntário, pensado, que converte *menis* em *pietas*: “Fama de glória, que primeiro vencemos, e depois soltamos...”⁵⁵ O arrazoadado é aprovado de modo efusivo por Sô Candelário, já prevendo a disseminação da *kléos* do bando jagunço em altas lonjuras: “Hão de botar verso em feira, assunto de sair divulgado até em jornal de cidade”⁵⁶

Outro modelo formativo de Riobaldo se encontra em Medeiro Vaz, poderoso chefe que, de modo diverso de Joca Ramiro, fazendeiro potente, abandona casa e família em nome do ideal jagunço. Essa dedicação profunda transparece na descrição de seus últimos estertores. Cabendo-lhe indicar, no âmbito de seu bando, a sucessão do governo, Medeiro Vaz, “se governando mesmo no remar a agonia”, parece apontar Riobaldo, que afirma ter visto seu “lume no lume dele”.⁵⁷

No caso de Diadorim, embora Riobaldo observe alguns meneios e oscilações (“Com o tempo dos dias, fui conhecendo também que ele não era sempre tranquilo igual, feio eu tinha pensado”⁵⁸), não deixa de notar no amigo a constância de propósito e domínio de si: “E ele, o Reinaldo, era tão galhardo garboso, tão governador, assim no sistema pelintra, que preenchia em mim uma vaidade, de me ter escolhido para seu amigo todo leal.”⁵⁹ No entanto, nesse domínio oculta-se a negação do natural (o sexo) e

⁵⁴ Ibidem, p.290. Vale atentar para a importância da ideia de *fixação* de um ato em fato, por meio de uma manifestação cultural, num livro que se dispõe a *falar* da “matéria vertente” e que, como mostra Galvão, vê no fixar-se um corte do fio vital levado a cabo pelas instâncias demoníacas. Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*, cit.

⁵⁵ Ibidem, p.291. Para os gregos antigos, como aponta Azevedo, a ideia de glória mesclava as noções de *kudos* e *kléos*: “*Kudos* é a glória que ilumina o vencedor, é um tipo de graça divina; enquanto *kléos* é a glória tal como ela é transmitida de geração a geração. Se *kudos* vem dos deuses, *kléos* sobe até os deuses”. Trata-se de instâncias complementares, em que a façanha levada a cabo pelo herói precisa eternizar-se pelo canto épico. Pela eternização de seus feitos na memória coletiva o herói adquiria individualidade, enquanto os atos heroicos em si não provinham necessariamente de uma clara manifestação volitiva, sendo instilados pelo desígnio dos numes. AZEVEDO, Cristiane A. de. *A kléos heroica como mecanismo de individuação do homem grego*. *Hypnos*, São Paulo, n.27, p.327-335, 2º semestre 2011.

⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.292.

⁵⁷ Ibidem, p.95.

⁵⁸ Ibidem, p.165.

⁵⁹ Ibidem, p.165.

das forças agregativas (o amor) em prol do cumprimento de violento desígnio, a vingança pela morte do pai.

A figura do diabo representa, em certa medida, o *desgoverno*, a quebra das intenções espirituais do homem e o desvio da via-recta do ser autônomo, entrando nessa noção o veio etimológico de *diá-bolos*, explorado por Mazzari com o sentido de ‘desagregar’, ‘desunir’,⁶⁰ e por Bolle no âmbito de uma entidade que “se interpõe”.⁶¹ Assim, pela aproximação da figura do demo com Hermógenes, pactário, comparece em sua descrição o descontrole das palavras, que ditam as más ações, movidas pelo diabo que vige nos “crespos do homem”: “O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava.”⁶² Já no julgamento notara Riobaldo as intervenções do judas expressas “numa voz rachada em duas, torta entortada”⁶³, algo semelhante ao que observa em sua própria voz após o pacto: “Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras”.⁶⁴

Assumindo a leitura de Galvão de que o pacto representa uma ruptura com o ciclo vital, instaurando uma certeza de custo elevado,⁶⁵ a importância do governar adquire ainda maior relevância à medida que ele permite o aprimoramento e a continuidade, enquanto que o desgoverno implica um abandono da agência consciente e formativa a partir de um gesto ultimado, *per-feito*, de *hybris*. Como observa Mazzari, pelo deslizamento sêmico das Veredas-Mortas para as Veredas-Altas, o pacto teria servido antes para a compra do que venda da alma de Riobaldo, dado que ajuda a entender, no viés do crítico, o motivo pelo qual o romance rosiano estaria mais próximo do conceito de romance de formação e aprendizado do que do ideário estético do pacto fáustico, em que o alcance da vontade ultimada tem como ônus a perda da autonomia da

⁶⁰ MAZZARI, Marcus Vinicius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem, cit., p.23.

⁶¹ BOLLE, Willi. *grandesertão.br*, cit., p.18.

⁶² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p.134.

⁶³ *Ibidem*, p.281.

⁶⁴ *Ibidem*, p.438.

⁶⁵ “O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver.” GALVÃO, Walnice Nogueira. *Formas do falso*, cit., p.121.

vida.⁶⁶ Lutando contra essa perda, vemos o pugar do ex-jagunço na própria descrição da cena do pacto, permeada por verbos que indicam a concreção de sua vontade:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que *tomei em consciência*.

Ao que eu estivesse destemido, *soberbo*? [...] Somente com a alegria é que a gente *realiza* bem – mesmo até as tristes ações.

Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu *querer*, como fui.

Eu *fosse* um homem novo em folha.

Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, *querendo*, próprio para afrontar relance tão desmarcado.

Esperar, era o *poder* meu; do que eu vinha em cata [...]

Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que o outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não *me ser*, não tinha os descansos do ar. [...] Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente *queria* era – *ficar sendo*!⁶⁷

O gesto contínuo do narrar riobaldiano, *Ancient Mariner* do sertão, configura uma tentativa de se desenredar do pacto, para que a vida volte a fluir. Em outras palavras, a busca do percurso de Riobaldo, busca que o torna personagem problemático, de romance, é o que caracteriza Mariano desde o começo: ser “governador de si mesmo”: “Eu queria minha vida própria, por meu querer governada”.⁶⁸ Naturalmente, o caso de Riobaldo se afigura mais complexo, na medida em que o verbo governar é atravessado pelos veios do poder mandatário pessoal, que ele acaba por adquirir na esfera da jagunçagem, como chefe do bando, e fora dela, como fazendeiro abarrancado com a herança paterna.

5.3 Soberania

A origem e importância do conceito de governar-se parecem ser sido aprendidos por Riobaldo com aquele que, sendo seu aluno, foi também seu professor: Zé Bebelô.

⁶⁶ MAZZARI, Marcus Vinícius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem, cit.

⁶⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.434-436. Grifos nossos.

⁶⁸ *Ibidem*, p.370.

Personagem ambíguo, deslizando enquanto homem armado entre os polos da ordem constituída, legal (o governo), e a chefia dos exércitos particulares (jagunços), Zé Bebelo almeja ser fazedor de leis, “deputado”, e pôr fim à jagunçagem. Sua importância no âmbito formativo de Riobaldo é ubíqua – “Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da ideia”⁶⁹ –, estando presente no seu início na Nhanva, para onde vai enviado pelo Mestre Lucas, do Curralinho, e de onde deserta para a vida jagunça tornando-se um ramiro. Zé Bebelo retorna no meio do percurso, a partir do julgamento, no qual Riobaldo desempenha importante papel para garantir a absolvição do antigo mestre, que acaba proscrito de terras mineiras. Depois do assassinato de Joca Ramiro, evento que põe termo a seu exílio. Zé Bebelo retorna para chefiar os ramiros remanescentes na luta contra “os judas”. Passado o combate na Fazenda dos Tucanos, momento em que Riobaldo vislumbra intenções traiçoeiras no chefe, o ex-jagunço narrador procura reunir forças por meio do pacto, tomando a chefia de Bebelo que, não sabendo exercer função outra que o mandar (“Sei não ser terceiro, nem segundo”),⁷⁰ acaba por deixar o bando. Após a morte de Hermógenes e Diadorim, Riobaldo reencontra Zé Bebelo, que lhe indica seu novo e derradeiro mestre, o compadre Meu Quelemém de Góis, kardecista.

De seu período na Nhanva, Riobaldo retém de modo vívido o ensinamento de Zé Bebelo de que a importância do governar reside em não ser governado por outrem, ideia que guia seu percurso, incitando-o a refrear seus impulsos, seja de ordem sexual (como com a filha de seu Ornelas) ou de violência gratuita, do qual há um caso interessante. Após perdoar nhô Constâncio Alves, Riobaldo, chefe do bando, propõe-se a matar o próximo que aparecesse na estrada como compensação. Mas eis que aparece um homem alquebrado, “anunciado de pobre”, montado numa égua e acompanhado por uma cachorrinha. Preso entre a palavra empenhada e o enjoo de ter que dar cabo de alguém inocente, provação demoníaca, Riobaldo se recorda do antigo mestre: “Ah, e Zé Bebelo! – repentino lembrei, as remotas vezes. Os cavalos saltando assim, os cavaleiros bramando: recordação de Zé Bebelo; Só Zé Bebelo servia para apurar um impedimento desses, no deslindar”.⁷¹ Do pervagar na memória surgem “fortes ideias”, com as quais se exime de matar o homem por alegar ter visto primeiro a cachorrinha e, tendo já

⁶⁹ Ibidem, p.326.

⁷⁰ Ibidem, p.454.

⁷¹ Ibidem, p.492.

aprendido as sutilezas, dá nova cartada ao substituí-la pela égua. Percebendo certa manifestação de seus homens contra a morte do animal, arrazoa que o desagravo não era com o seu pensar, mas sim “Do demo era que eles discordavam”, e, tendo posto “palavra decidida” de que mataria um homem, deixa livre o animal, já que “égua não é gente, não é pessoa que existe.”⁷² Ao permitir que a vida prossiga, Riobaldo nega o demo, mas com dramática consciência de que tomar tal decisão para contradizer o Cujo já é, em certo sentido, uma forma de submissão: “Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovavam [...] e mesmo nem sabiam que essas minhas espertezas eram cobradas da manha do Tentador. Contente, tanto, e descontente, comigo, era que eu estava. Porque essas coisas, de certo modo, me tiravam o poder do chão.”⁷³

A lição aprendida com Zé Bebelo parece ofertar uma solução possível para esse drama, em que pensar no demo é dar-lhe condições de existir:

Que era: que a gente carece às vezes de fingir que raiva tem, mas raiva mesma nunca se de tolerar de ter. Porque, quando se curte raiva de alguém, é a mesma coisa que se autorizar que essa própria pessoa passe durante o tempo *governando* a ideia e o sentir da gente; o que isso era falta de *soberania*, e farta bobice, e fato é.⁷⁴

No entanto, tal ideia ganha ainda mais relevo quando perscrutamos sua fonte originária, o Jesus dos Evangelhos, vencedor da morte e das tentações demoníacas. No fragmento 17 do ensaio inédito “Liquidificador”, ao sugerir uma leitura viva dos Evangelhos na qual as palavras de Cristo são percebidas como “conselhos clínicos”, o autor extrai a seguinte lição: “Não ter raiva de outrem, por exemplo. É óbvio: sentir raiva de alguém é dar a essa pessoa domínio sobre nosso sentimento e pensamento sobre o que temos de mais íntimo e importante. Além das perturbações fisiológicas, úlceras gástricas, etc.”⁷⁵ Espécie peculiar de *imitatio Christi*, a lição de Zé Bebelo faz-se dificultoso aprendizado para o Riobaldo-chefe, que não deve colocar as desavenças pessoais acima do interesse do bando, e para o Riobaldo-narrador, que a cada torneio frasal sabe que falar de si é, sempre, falar de um outro, que foi ou, talvez, não chegou ainda a ser.

⁷² Ibidem, p.495.

⁷³ Ibidem, p. 496.

⁷⁴ Ibidem, p.253. Grifo nosso.

⁷⁵ Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, documento JGR-M-21,01.

O romance ainda explora outros veios lexicais que repõem tal ideia, como o de ‘pertencer’, que alterna entre momentos de isolamento e falta de vínculos – “e eu não pertencia a razão nenhuma”; “Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências” –; o gesto formativo do narrar – “Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença” –; a noção de *kairós* às avessas – “Mas minha Otacília vinha, em hora tão despertencida, de todas a vez pior” –; e uma lei de conduta: “O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence”. Por fim, o conceito de soberania, como emanção quase papável do governo pessoal, que já vimos em Joca Ramiro, mas que o narrador também admira em Seo Ornelas (“Apreciei a soberania dele, os cabelos brancos, os modos calmos.”), e que comparece no final do romance, na última evocação do interlocutor, mediador que lhe faculta o acesso a si mesmo: “Amável o senhor me ouviu, a minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos”.⁷⁶

*

Se retomarmos a observação de Rosa, vista no capítulo 3, de que depois da bomba atômica até a noção de rabo de boi não se mantém inalterada, podemos tentar sumariar o percurso feito até aqui como *desejo de forma*, que irmana o autor e seus narradores no que ela tem de fluidez circunscrita e síntese provisória, mas, também, de encontro iluminador: “o mais difícil não é ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.”⁷⁷

Bem o sabe este leitor.

⁷⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, cit., p.624.

⁷⁷ *Ibidem*, p.190.

REFERÊNCIAS

Obras de João Guimarães Rosa:

FUNDO ARACY DE CARVALHO GUIMARÃES ROSA. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Diário de Guerra*. Organização de Eneida Maria de Souza, Georg Otte e Reinaldo Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG. Inédito.

Entrevistas, depoimentos e coletâneas de cartas:

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, n.37, p.42-53, Berlim: 1978.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. Introdução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Em memória de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Obras pertencentes à biblioteca do Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP):

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

_____. *Contos novos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: la representación de la realidade en la literatura occidental*. Tradução de I. Villanueva e E. Imaz. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* – poema épico. Edição anotada por Joaquim João Serpa. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1928.

CONRAD, Joseph. *Tales of Hearsay*. Prefácio de R. B. Cunninghame Graham. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1925.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. 6.ed. Prefácio de José Sampaio e estudo crítico de Araripe Junior. Porto: Livraria Chardon, 1923.

_____. *Os sertões: campanha de Canudos*. 19.ed. corr. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1946.

El Santo Evangelio de nuestro Señor Jesucristo según San Mateo. Madrid: Sociedade Bíblica Británica y Extranjera, 1939.

EMERSON, Ralph Waldo. *Les pages immortelles de Emerson choisis et expliqués par E. Lee Masters*. Paris: Edições Corrêa, 1947.

_____. *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*. Nova York: The Modern Library, 1950.

HUIZINGA, Johan. *Incertitudes: essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps*. Prefácio de Gabriel Marcel. Paris: Librairie de Médicis, 1946.

_____. *Le déclin du Moyen Age*. Prefácio de Gabriel Hanotaux. Paris: Payot, 1948.

JUNG, Carl Gustav. *Aspects du drame contemporain*. Tradução e prefácio de R. Cahen-Salabelle. Paris: Éditions de La Colonne Vendome, 1948.

LINS, Álvaro. *Notas de um diário de crítica*. 1º volume. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943.

_____. *Literatura e vida literária*. Diário e confissões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MULFORD, Prentice. *Der Unfug des Sterbens: Ausgewählte Essays*. Munique: Albert Langen/ Georg Müller, s/d.

_____. *Das Ende des Unfugs: Ausgewählte Essays*. Tradução de Sir Galahad. Munique: Albert Langen/ Georg Müller, s/d.

NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. Introdução, variantes, notas e glossário de Aurélio Buarque de Holanda. Prefácio de Augusto Meyer. Posfácio de Carlos Reverbel. Porto Alegre: Globo, 1949.

ROSA, João Guimarães. *Com o vaqueiro Mariano*. Rio de Janeiro: Edições Hipocampo, 1952.

SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente*: bosquejo de una morfología de la historia universal. Tradução de Miguel G. Morente. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1940, 3 v.

VIRGILE. *Les Bucoliques et Les Géorgiques*. Tradução, introdução e notas de Maurice Rat. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.

_____. *Bucoliques – Géorgiques – Énéide*. Texto latino acompanhado de comentários filológicos e literários de Henri Goelzer. Estudo de Saint-Beuve. Librairie Garnier Frères, s/d.

WAGNER, Richard. *Das Rheingold*. Vorabend zu dem Bunenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*. Vollftändiges Buch. Leipzig: Verlag von Phillipp Reclam, 1937.

Sobre Guimarães Rosa:

AIA, Jorge. Sagarana. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1946.

ALMEIDA, Candido A. Mendes de. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio 1947.

ARRIGUCCI Jr, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, n. 40, nov. São Paulo 1994.

_____. Fala sobre Rulfo. In: *O guardador de segredos*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 168-182.

BARBOSA, Waldete Freitas; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. A face do caos: a crônica de guerra em Guimarães Rosa. In: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (Org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba: Editora CRV, 2011, p.111-139.

BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana*: O Brasil de Guimarães Rosa. São Paulo: Hedra/ECidade, 2010.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Editora 34, 2004.

BONOMO, Daniel Reizinger A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa. *Pandaemonium Germanicum* (Online), v. 13, p. 155-183, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38092/40820> Acesso em 25 jul. 2017

_____. No surgimento de *Sagarana*. *Revista Opiniões*, São Paulo, n. 3, p.33-46, 2011.

BORGES, Telma. Radiografias de um romance: *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa. *Anais do SILEL*, v.3, n.1, Uberlândia: EDUFU, 2013.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2010.

Cadernos de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, dez. 2006.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 55, p.183-204, São Paulo, set. 2012.

_____. *Da montanha de minério ao metal raro: os Estudos para Obra de João Guimarães Rosa*. 2013. 307 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAMPOS, André Luís de. *A travessia crítica de Sagarana*. 2001. 261 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. O homem dos avessos. In: *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHIAPPINI, Ligia. A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas estórias*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 1º sem. 2002.

COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v.36, p.47-73, dez./jan./fev., 1997-1998.

_____. *João Guimarães Rosa, Viator*. 2002. 270 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Educação e Humanidades da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2002.

_____. João Rosa, *viator*. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 312-348.

COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

DOYLE, Plínio. Contribuição à bibliografia de & sobre Guimarães Rosa. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p.193-255.

ESCOREL, Lauro. Nasce um escritor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1946.

FERNANDEZ, Helio. *Sagarana* e a crítica. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1946.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “*Plástico e contraditório rascunho*”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GINZBURG, Jaime. Notas sobre o “Diário de Guerra” de João Guimarães Rosa. *Aletria* (UFMG), Belo Horizonte, v.20, n.2, p. 95-107, 2010.

_____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2012.

GOTHCHALK, Joana D’Arc Mendes. *Guimarães Rosa: narrativas híbridas* (Cipango, Entremeio com o vaqueiro Mariano e Sanga Puytã). 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens, Teoria Literária e Estudos Comparados) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009.

LARA, Cecília de. João Guimarães Rosa na França: anotações do diário de Paris. *Revista Travessia*, v.16, p.153-163, Florianópolis, 1987.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. 1985. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

_____. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LIMA, Rogério. 1938-1942: Guimarães Rosa no Jardim das Feras. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (Org.) *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates...* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 130-177.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, v.1/2, n.28, p.144-148, jan-dez 2006.

MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: *A seta e o alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p.9-125.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2008.

MARTINS, Wilson. Sagarana. *O Estado de S. Paulo*, 29 jul. 1946.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. In: *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010, p.17-91.

MENEZES, Pedro Guilherme Barros. João Guimarães Rosa, tradutor de *O último dos maçaricos*, de Fred Bodsworth. *Belas Infieis*, v.5, n.3, p.57-71, 2016.

MILLIET, Sérgio. Sagarana. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946.

_____. Sagarana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1951.

MONTEIRO, Adolfo Casais. O Erudito e o Popular em *Grande sertão: veredas*. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 1º mar 1958.

MOURA, Altamir. Sem título. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio 1946.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Difel, 2013.

OLIVEIRA, Edson Santos de. Reflexões sobre o jogo em *Sagarana*, de Guimarães Rosa. *Outra Travessia*, n.13, 2012, p.31-50

OLIVEIRA, Franklin de. As epígrafes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 out 1958.

OTTE, Georg. O “Diário Alemão” de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p.285-290.

PASTA Jr., José Antonio. O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 55, nov. 1999.

PELINSER, André Tessaro. Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p.2-19, maio 2017.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.

PY, Fernando. Estas Estórias. In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p.562-573.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMICELLI, Maria Eulália. A biblioteca literária anglófona de Guimarães Rosa. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/037/MARIA_RAMICELLI.pdf. Acesso em 21 jul. 2017

REGO, José Lins do. *Sagarana*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1946.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – n.41, São Paulo, IEB/USP, 1996.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. As estórias de Tutameia In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. O “estrangeiro interno” de João Guimarães Rosa. In: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (Org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba: Editora CRV, 2011, p.21-35.

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

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. O narrável da guerra e o inimigo objetivo, sob o céu de Hamburgo, em “O mau humor de Wotan”, de João Guimarães Rosa. *Investigações*, Recife, v.22, n.1, p.133-150, jan. 2009.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: no pantanal da Nhecolândia. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (Org.) *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates...* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p.117-129.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Sagarana. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio de 1946.

_____. A Saga de Rosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan 1952.

SCHWARZ, Roberto. *Grande Sertão: a fala*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p.378-389.

SERRA AZUL, Carolina. Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura de *Sagarana*. 2014. 140f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOETHE, Paulo Astor. A Imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato autoirônico. *Scripta*. Belo Horizonte, v.9, n.17, p.287-301, 2005.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TARDITO, Márcia. “Com o vaqueiro Mariano” como antecedente de *Grande sertão: veredas*. *Selecta Journal of Pacific Northwest Council on Foreign-Languages*, Corvalis, p.93-96, 1981.

TOLENDAL, Eduardo. Entremeio metapoético com o vaqueiro Mariano. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p.211-214 .

TORRES, João Camilo de Oliveira. Sagarana. *O Diário*, 7 jul. 1946.

TOTI, Carolina Natale. Meandros do entremeio com o vaqueiro Mariano de Guimarães Rosa. *Revista Educação Pública*, n.1, 3 jan 2012.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Baú de alfaías*. 1984. 241f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1997.

_____. Guardados da memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p.629-634.

_____. Vozes do centro e da periferia. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 380-399.

_____. Imagens do sertão. In: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (Org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba: Editora CRV, 2011, p. 77-97.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 357f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

VILHENA, Guilherme Mazzafera e Silva. Narrar é *resistir*: impasses de representação narrativa em João Guimarães Rosa no fim dos anos 1940. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p.57-68, maio 2017.

Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Crítica literária*. Obras completas de Machado de Assis, n. 29, Editora Mérito S. A., s/d.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Cristiane A. de. A *kléos* heroica como mecanismo de individuação do homem grego. *Hypnos*, São Paulo, n.27, p.327-335, 2º semestre 2011.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de A. *Lírica de Camões: 1. História, metodologia, corpus*. Lisboa: Imprensa Nacional ; Casa da Moeda, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDARRA, Gonçalo Annes. *“Profecias” do Bandarra, Sapateiro de Trancoso*. Lisboa: Vega, 1989.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

BARBAS, Helena. Tema e estratégia nas Profecias do Bandarra. In: SENA, Mécia de (Org.). *As escadas não têm degraus*. Volume 2. Lisboa: Edições Cotovia, 1990, p.59-67.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. *Serrote*, n.16, 2014

Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2016.

Bíblia: Matyah (O evangelho segundo Mateus). Tradução para o francês e comentários de André Chouraqui. Tradução para o português de Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Bíblia – os quatro evangelhos. Traduzido do grego por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BIRCHAL, Telma de Souza. “Um livro consubstancial a seu autor”: os *Ensaaios* como autorretrato. *Cult*, ano 20, n.221, p.20-23, mar. 2017.

BIZERRIL, José. *Kalevala*: Elias Lönnrot, entre a Tradição Oral e a Literatura Romântica. In: *Kalevala*: poema primeiro. Tradução e comentários de José Bizerril e Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.13-39.

BOLTON, Kerry. Wotan as Archetype. In: SOUTHGATE, Troy (Ed.). *Woden: Thoughts & Perspectives*. Vol.4. Londres: Black Press, 2011.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2010.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 48.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. Prefácio. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014, p.35-50.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOWRA, Cecil Maurice. *From Virgil to Milton*. Londres: Macmillan, 1948.

BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. Maceió: Edufal, 2007.

BUENO, Luís. O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. *Revista IEB*, n. 55, 2012, p.111-126.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 13.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

_____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. Entrevista a Almeida Fischer. Rio de Janeiro, *Letras e artes*, 4 maio 1947.

_____. *Ensaio reunidos 1942-1978*. Vol.I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Ensaio reunidos 1946-1971*. Vol.II. Dispersos (Parte I) e Prefácios e introduções (Parte I). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CARVALHO, António Carlos. Venturas e desventuras de um livro. In: BANDARRA, Gonçalo Annes. *“Profecias” do Bandarra, Sapateiro de Trancoso*. Lisboa: Vega, 1989.

CASTILLA, Alberto. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Entremeses*. Madrid: Akal, 2007, p.7-58.

CAVALCANTI, Tito R. de A. *Jung*. São Paulo: Publifolha, 2010.

CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *Uma temporada com Montaigne*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com auxílio de Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

DAVIDSON, Hilda R. Ellis. *Gods and Myths of Northern Europe*. Middlesex: Penguin Books, 1964.

DECCA, Edgar Salvadori de; GNERRE, Maria Lucia Abaurre. Trauma e história na composição de *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.41-62.

DOHE, Carrie B. *Jung's Wandering Archetype: Race and religion in analytical psychology*. Londres: New York Routledge, 2016.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Correa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Why Marx was right*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2011.

_____. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. São Paulo: Rocco, 1991.

FEATHERSTONE, Simon. *War Poetry: an Introductory Reader*. Routledge, 1995

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FINGUERMAN, Ariel. *A eleição de Israel: a polêmica ente judeus e cristãos sobre a doutrina do "povo eleito"*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2005.

FREDERICO, Enid Yatsuda. Introdução. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias (Histórias contadas por eles mesmos)*. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. IX-XXXVIII.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915); A transitoriedade (1916). In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.209-246; 247-252.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.7-19.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Tempos de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos. In: MIRANDA, José Américo et al. (Orgs.). *Literatura Brasileira 1930*. 1.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012, v.1, p.53-93.

_____. Um capítulo inédito de Graciliano Ramos: a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes. In: *Estudos avançados*, São Paulo, v 27, n.79. p.259-270, 2013

GOMES, Angela de Castro (coord.). In: SCHWARCZ, Lília Moritz (direção). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – Volume 4: Olhando para dentro 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*. O Sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HIRATA, Filomena Yoshie. A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, v.2, n.3, p.83-96, 2008.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto – Pintura, e não fotografia. In: NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. Introdução, variantes, notas e glossário de Aurélio Buarque de Holanda. Prefácio de Augusto Meyer. Posfácio de Carlos Reverbel. Porto Alegre: Globo, 1949.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Nas sombras do amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo*. Tradução de Manuel Vieira. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1944.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Aspectos do drama contemporâneo*. Tradução de Lucia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *Memórias, sonhos, reflexões*. Organização e edição de Aniela Jaffé. Tradução de Dora Ferreira da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

LANGER, Johnni (Org.) *Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mito e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.

LARREA, María Esperanza Bermejo. Présentation. In: _____. (Org.) *Regards sur le "locus horribilis": manifestations littéraires des espaces hostiles*. Zaragoza: Prensas de la Universidad Zaragoza, 2012, p.9-15.

LEVERETI, F. P. (Ed.) *A New Copious Lexicon of the Latin Language*. Boston: Sanborn, Carter, Bazin & Co., s/d.

LIMA, Nísia Trindade. A sociologia desconcertante de *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do (Org.). *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos*. São Paulo, Editora UNESP, 2002, p.73-98.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica: 4ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946.

_____. *Jornal de crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

_____. *Jornal de crítica: 6ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

MADRONÑHAL, Abraham. El entremés en la época de Felipe II y su relación com el entremés barroco. In: *Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*. Almagro: 1998, p.137-162.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MARTIN, Dale B. *New Testament History and Literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.

MARTINS, Eduardo Vieira. José de Alencar e a violência do sertão. *Floema*, ano VII, n. 9, p.61-71, jan.-jun. 2011

MATVEJEVITCH, Pedrag. *La poésie de circonstance: étude des formes de l'engagement poétique*. Paris: A. G. Nizet, 1971.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. A vez da história oral. *Carta Capital*, 21 set. 2011. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/a-vez-da-historia-oral> Acesso 13 jul. 2017, 20h.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Crime na calle relator; Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MENDES, Murilo. *Siciliana / Tempo Espanhol*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

MEYER, Augusto. Prefácio. In: NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. Introdução, variantes, notas e glossário de Aurélio Buarque de Holanda. Prefácio de Augusto Meyer. Posfácio de Carlos Reverbél. Porto Alegre: Globo, 1949.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2014.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

NETO, Coelho. Firmo, o vaqueiro In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p.179-186.

NEWMAN, Ernest. *Wagner as Man and Artist*. Nova York: Limelight Editions, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Ginsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLINY. *Natural History*: with an English Translation in Ten Volumes. Volume III. Libri VIII-XI. Tradução de H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Garranchos*. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Conversas*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebenstajn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para o Oeste*: a influência da “bandeira” na formação social e política do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940.

RODRIGUEZ MATA, J. R. et al. *Birds of South America*. UK: Collins Field Guide, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador*: a ideia de progresso. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SALLA, Thiago Mio. Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e “A raposa e o tostão”. *Magma*, São Paulo, n. 9, p.61-70, 2006.

SCHPUN, Mônica Raisa. *Justa*. Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: *A sereia e o desconfiado*: ensaios de crítica. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981, p.13-23.

SEEL, Antoine. Por trás das palavras: fluxos e ritmos em *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *Os sertões de Euclides da Cunha*: releituras e diálogos. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.149-172.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como Trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta, 2010.

SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves. Para uma (re)mitificação dos *Nibelungen* no período entre guerras mundiais. *Literatura e Autoritarismo*, v.1, n.23, p.61-79, jan-jun. 2014.

SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias (Histórias contadas por eles mesmos)*. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SOUSA, Inglês de. O gado do Valha-me Deus. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p.101-112.

SPINA, Segismundo. Curtius. In: CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com auxílio de Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013, p.15-23.

SPURGEON, Caroline. *Shakespeare's Imagery and what it tells us*. London: Cambridge University Press, 1952.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STAROBINSKI, Jean. *La poésie et la guerre: chroniques 1942-1944*. Paris: Minizoé, 2000.

STERZI, Eduardo. O mapa explode. In: MENDES, Murilo. *Siciliana / Tempo Espanhol*. São Paulo: Cosacnaify, 2015, p.125-151.

TAVARES, Odorico. Gibão e chapéu de couro para Getúlio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano 24, n.41, 26 jul. 1952.

VENTURA, Roberto. *Os sertões*. São Paulo: Publifolha, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WAGNER, Richard. *The Ring of the Nibelung*. Tradução e introdução de Andrew Porter. Londres: Faber & Faber, 1977.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2016.

Filmes:

OUTRO Sertão. Direção: Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. Produção: Galpão Produções. Instituto Marlim Azul, 2012. 72 min, son., color.