UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

FREDERICO ANTONIO CAMILLO CAMARGO

**O OUTRO ROSA: TEXTOS “MARGINAIS” E NARRATIVAS
INACABADAS**

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2018

FREDERICO ANTONIO CAMILLO CAMARGO

O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

SÃO PAULO

2018

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

CC172o Camargo, Frederico Antonio Camillo
o O outro Rosa: textos "marginais" e narrativas
inacabadas / Frederico Antonio Camillo Camargo ;
orientadora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. -
São Paulo, 2018.
397 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Guimarães Rosa. 2. Autoria. 3. Arquivos
literários. 4. Manuscritos. I. Vasconcelos, Sandra
Guardini Teixeira, orient. II. Título.

Nome: CAMARGO, Frederico Antonio Camillo

Título: O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pelo debate intelectual e carinho.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e à CAPES, pela bolsa de doutorado.

À minha família e amigos, pelo apoio.

À Elisabete, por me dar tranquilidade, suporte e estímulo para a realização dos meus projetos.

Como entender, portanto, a pluralidade literária e a “mesmidade” daquele que escreve?

Philippe Willemart

(Universo da criação literária, 1993, p. 97)

RESUMO

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas*. 2018. 416 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Adotando os seguintes pontos de partida: (i) o parecer analítico de que a literatura canônica de João Guimarães Rosa, constituída pelos livros por ele publicados em vida (*Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras histórias* e *Tutameia*), entre 1946 e 1967, assenta-se, de modo preponderante, sobre algumas coordenadas recorrentes como a *narrativa de ficção*, o *espaço rural sertanejo* e o *aproveitamento da dicção oral*; (ii) a percepção tradicional de que Guimarães Rosa eximiu-se de usar explicitamente a sua literatura como instrumento de intervenção nos debates públicos de seu tempo; (iii) a constatação da existência de numerosos escritos do autor, compostos ao longo de toda a sua carreira literária e somente reunidos em edições póstumas, os quais, até os dias de hoje, na sua maioria, receberam discreta atenção crítico-acadêmica; (iv) a verificação da presença, no arquivo-espólio do escritor mineiro no IEB-USP, de uma quantidade não irrelevante de manuscritos de narrativas inacabadas em diversos graus de desenvolvimento; assumidos esses pontos de partida, esta tese tem por objetivo demonstrar como, em produções rosianas menos lidas e examinadas criticamente, assim como em algumas daquelas nunca dadas a público em decorrência de seu estado de incompletude, são observáveis rupturas e abandonos das coordenadas fundamentais acima referidas, havendo maior exploração de gêneros discursivos alheios à narrativa de ficção, o aparecimento mais prevalente do espaço citadino, o favorecimento do registro urbano culto em detrimento da elocução oral (além de outras modalizações e oscilações tonais e formais que diferenciam esses textos da literatura rosiana mais tradicional) e, por último, um posicionamento ativo do autor com respeito a algumas questões em pauta à época. Ao mesmo tempo, pretendemos reconectar esses textos “marginais” e inacabados com o todo da obra do autor, e flagrar, na trajetória literária de Guimarães Rosa, uma espécie de dialética entre o *mesmo* e o *outro*, entre a repetição de fórmulas consagradas e a experimentação de variadas soluções expressivas e de veiculação de sentido, alternância que permite dar corpo a uma visão mais plural e alargada do escritor que foi Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; autoria; arquivos literários; manuscritos inacabados.

ABSTRACT

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *The other Rosa: “marginal” texts and unfinished narratives*. 2018. 416 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Adopting the following starting points (i) the analytical appraisal that João Guimarães Rosa’s canonical literature, comprising the books published by him during his life between 1946 and 1967 (*Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras histórias* e *Tutameia*), lays predominantly on certain recurrent coordinates such as the *narrative fiction*, the *rural space* and the *use of oral diction*; (ii) the traditional impression that Guimarães Rosa recoiled from explicitly using his literature to intervene in the public debates of his time; (iii) the acknowledgement of the existence of numerous writings by the author, composed over his entire literary career and assembled only in posthumous editions, that, through our days, in their majority, attracted little critical attention; (iv) the presence in Rosa’s literary archive of a not small number of unfinished narratives exhibiting different degrees of development; adopted those starting points this thesis aims to demonstrate how, in several of Guimarães Rosa’s less read and scrutinized texts, and in some of those never disclosed as a result of their incomplete state, we can observe a rupture and discontinuation of the fundamental coordinates above mentioned, since they present greater exploration of discursive genres diverse from the narrative fiction, the more prevalent incidence of the urban, the recourse of the cultivated register instead of the oral elocution (in addition to other tonal and formal modalizations and deviations in relation to Rosa’s more traditional literature) and, at last, an active stance in respect to some current discussed issues. At the same time, we intend to reconnect these “marginal” and unfinished texts with the whole of the author’s work, and identify in Guimarães Rosa’s literary production, a dialect between the *same* and the *other*, between the repetition of established paradigms and the experimentation of new expressional solutions and strategies for the production of meaning, a variance that allows to build a more plural and expanded vision of the of writer that Guimarães Rosa was.

Keywords: Guimarães Rosa; authorship; literary archives; unfinished manuscripts.

SUMÁRIO

Introdução	11
Guimarães Rosa: imagem singular de um escritor plural	17
Resgatando textos “marginais”	29
A ambivalência do inacabado e seus modos de abordagem	34
Questões teórico-metodológicas	42
Capítulo 1 – Escritos de ambiência e cultura urbana.....	51
Opressão, introspecção, desajustamento.....	53
Ladislau	54
Rei de ouros, Rei de espadas	58
“Cidade”	78
“O mau humor de Wotan”	84
“A senhora dos segredos”	97
“Do diário em Paris (I)”	105
“Fantasmas dos vivos”	110
“A chegada de Subles”	115
“Sem tangência”	120
“Quemadmodum”	122
“Cartas na mesa”	126
“Os abismos e os astros”	131
“Páramo”	134
“As Niobides”	149
Contrabalançando as determinações urbanas.....	151
“Cidade”	152
“O lago do Itamaraty”	154
“Além da amendoeira”	156
“A velha”	161
“Nascimento”	165
A cidade em segundo plano	169
“Histórias de fadas”	169
“Correio diplomático”	183
“Mãezinha na madrugada”	187

“A simples e exata estória do burrinho do Comandante”	191
“Homem, intentada viagem”	203
Capítulo 2 – Um escritor participante.....	209
Pacifismo e denúncia	210
“Sanga Puytã”	210
“Uns índios – sua fala”	219
“Aí está Minas: a mineiridade”	221
Valorização da cultura rural: um caminho para o país	224
“Pé-duro, chapéu-de-couro”	224
“Terra vis”	229
“Cipango”	232
“Ao Pantanal”	236
“O homem de Santa Helena”	240
“Os doces”	243
Obra engajada e programa estético	247
“Teatrinho”	247
“O grande samba disperso”	250
Capítulo 3 – Desestabilização do modo narrativo tradicional	256
Um precursor	257
Um ano zoológico – 1950	257
A insurgência do modo descritivo	261
Zoos e Aquários	261
“O banho dos elefantes”	270
“Uns inhos engenheiros”	273
Sirimim.....	276
Uma literatura sapiencial	280
“Do diário em Paris (III)”	280
“Circo do miudinho”	282
Lirismo e hermetismo	285
“A caça à lua”	285
“Evanira!”	289
Capítulo 4 – O mesmo em versões outras (apenas esboçadas)	295
Dia a dentro / Dia a dia	296

“As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”	297
“In terrorem”	305
“Sobrecanto”	311
“Fora da comarca”	316
“Pelo avesso”	323
Querência	325
“Marça, vermelha”	325
<i>Estas estórias</i>	331
“Um estudo do caso d’A vaca e Tertio Turtuliano”	332
Um caso avulso	341
“O Imperador”	341
Conclusões.....	351
ANEXOS	360
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	383

Introdução

Compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições.

Antoine Compagnon¹

Cerca, em geral, o trabalho de interpretação da obra de um autor a evidência de que os textos produzidos por ele ao longo do tempo guardam entre si um conjunto de relações diferenciais em graus variáveis. A observação – mais ou menos percebida pelo analista, mais ou menos por ele teorizada ou debatida –, naturalmente, é frívola, senão pueril: a menos que dois escritos sejam formados pelas mesmas palavras, na mesma ordem e disposição, haverá, obrigatoriamente, discrepâncias entre eles². O argumento, porém, quer reportar-se aos aspectos macro-estruturais de um discurso: o gênero, o tom, os motivos, os tipos de registros utilizados e outras técnicas de produção de sentido. Nesse contexto, poderá ser flagrado, se desejável, em que medida, de uma criação a outra, um autor comuta o emprego desses recursos de conformação textual. Num extremo, as mudanças podem ser superficiais, a ponto de sermos levados a julgar um escrito como sutil variação de um seu precedente; no limite oposto, a constatação pode ser a de uma guinada radical. Judicativamente, o comentarista poderá dar vazão a apreciações como “melhor”, “pior”, “aprendizado”, “maturação”, “equivoco”, “decadência” etc. Quando da comparação extensiva da “carreira” do artista, poderemos nos valer de “categorias críticas” como “fases”, “estilos”, “marcas distintivas” etc, acompanhadas do reconhecimento de eventuais rupturas ou distorções, periódicas ou pontuais.

Um nome de autor convida à noção de unidade. A remissão a um mesmo indivíduo empírico (ou consciência ou personalidade ou visão de mundo), íntegro e coerente, induz à delicada e problemática operação de equacionamento do múltiplo no uno. Esse encargo indeclinável não está isento de escolhos, contudo. Como fazer convergir de modo convincente e com mínimos prejuízos epistemológicos a pluralidade na singularidade? Michel Foucault, ocupado em problematizar o estatuto ontológico (e funcional) do *autor*, mapeia, não sem ironia

¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-68.

² Não obstante, não é isso o que se propõe em “Pierre Menard, autor do Quixote”, fábula de Jorge Luís Borges: aí, um mesmo enunciado escrito em tempos diferentes por autores diferentes conduz a “textos” de significações distintas.

e segundas intenções, as simplificações e malabarismos irremediáveis que a crítica literária moderna efetua ao imaginar o autor como aquele “qui permet d’expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une oeuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses (et cela par la biographie de l’auteur, le repérage de sa perspective individuelle, l’analyse de son appartenance sociale ou de sa position de classe, la mise en jour de son projet fondamental)”. E ainda:

L’auteur, c’est également le principe d’une certaine unité d’écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes de l’évolution, de la maturation ou de l’influence. L’auteur, c’est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes: il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s’enchaînant finalement les uns aux autres ou s’organisant autour d’une contradiction fondamentale ou originaire.³

Logo, a percepção de que um autor engendra configurações textuais multifárias existe e subsiste (e tem sido enfrentada, direta ou indiretamente). Um romancista se faz poeta, um contista produz ensaios, um cronista se arrisca na dramaturgia. No interior de um mesmo gênero, infinitos temas podem ser tratados sob incontáveis perspectivas, sem que, necessariamente, o escritor tenha obrigação moral, ética ou política de repetir ou manter as suas constantes ou pressupostos. O autor também pode ser grave, irônico, paródico, patético, escatológico, sublime ou grotesco, conforme a sua predisposição ou intenções persuasivas. Até que ponto um conjecturado compromisso do autor consigo mesmo (com a sua história, com a sua “obra”) resultaria de uma demanda do próprio artista ou seria antes um *desejo de ordem* que angustiaría leitor e crítico?

A naturalidade do fenômeno da heterogeneidade dos escritos de um autor sugere que estejamos a nos dedicar a reflexão ociosa e dispensável. Não o será, talvez, se insistirmos nos falseamentos potenciais que manobras simplificadoras e generalizantes podem acarretar. Quando da incidência de um quadro complexo, resta ao analista, como regra, o cinzelamento das arestas, o agarrar-se a ilhas de homogeneidade, o descartar do incongruente como não significativo. Assim, como tendência geral, e à semelhança da maior parte das ciências e

³ FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce qu’un auteur. In: _____. *O que é um autor?*, de Michel Foucault: duas traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011, p. 29.

processos intelectuais e metodológicos corriqueiros à experiência humana, a crítica e os estudos literários agem por meio da abstração, da esquematização e da domesticação de cenários compósitos, a fim de viabilizar a sua apreensão e entendimento; em outras palavras, entra em ação um processo metonímico de tomada da parte pelo todo.

Essa busca do acorde e do regular como abordagem possível (e preferencial?) para o cumprimento da tarefa de melhor abarcar as manifestações literárias de natureza múltipla de um mesmo escritor alia-se, em geral, outro procedimento crítico-avaliativo que o abastece de critérios: a *valoração literária*, isto é, a determinação do maior ou menor grau de realização estética de um artefato literário ou de sua capacidade de satisfazer requisitos artísticos (ou éticos, ou políticos) compartilhados pela sociedade (ou partes dela) e seus juízes numa determinada época ou lugar geográfico. Talvez não seja excessivo pleitear uma relação não desprezível entre a qualidade estimada de uma produção e a sua aderência a uma determinada (e já avalizada) imagem de “obra” de um autor, homogênea. Que isso não se dê sempre assim ou que as interrelações entre *valor* e satisfação de expectativas sejam mais complexas, somos obrigados a aceitar e mesmo enfatizar. De qualquer forma, que a condição de atipicidade, em muitos casos, seja usada como argumento depreciativo, não me parece passível de contestação sumária.

O *desejo de ordem* associado ao *critério de qualidade* são, portanto, agentes não desimportantes na dinâmica de instauração de um expediente de *seleção* com o intuito de extrair do magma borbulhante dos textos literários, segundo parâmetros variáveis de acordo com a época, a geografia, os interesses dos grupos sociais, as influências das instâncias de poder etc., os textos que *merecem* ser lembrados, glosados e promovidos, e, não menos, aqueles legitimamente representativos do estilo e valor de um escritor. Como consequência, os escritos passam a ser devidamente hierarquizados em (i) obra(s)-prima(s), (ii) obras “menores”, (iii) textos que apenas completam a bibliografia e (iv) peças quase ou totalmente desconhecidas: um processo discriminatório que não poupa nem mesmo os artistas canônicos.

No panorama que estamos traçando, características e qualidades de autores são apreendidas a partir dos seus textos mais típicos e bem avaliados. O recurso à interpretação de exemplares emblemáticos ou a recortes parciais de paisagens híbridas, já dissemos, é necessário e, até certo ponto, incontornável. Seu risco, no entanto, a longo prazo, é o mascaramento indevido da heterogeneidade; seus efeitos perversos são a exclusão, a supressão da pluralidade e a contribuição para uma “cultura do esquecimento” – ações que empurram partes vultosas da

história cultural de um povo ao olvido⁴. No ângulo que nos toca, a manutenção da marginalização crítica de um número de produções de um autor canônico favorece o ocultamento de seu percurso criativo, da eventual variação temática e formal que experimentam seus textos e do papel de intervenção de que esses escritos podiam estar investidos no momento de sua escrita e publicação.

*

Podemos aproveitar de Foucault a introdução de um problema correlato e complementar, isto é, o seu alerta para as dificuldades extras que envolvem o trabalho de circunscrição da “obra” de um autor e da delimitação mesma da noção de “obra”. Diz ele:

[...] est-ce que tout ce qu'il [l'auteur] a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son oeuvre? [...] Quand on entreprend de publier, par exemple, les oeuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter? [...] Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une oeuvre? La théorie de l'oeuvre n'existe pas [...]⁵

Destarte, além das obras “menores” ou textos “marginais” de um escritor – isto é, aquela produção de um autor que é julgada de valor secundário, desimportante ou dissonante em relação às suas criações magnas – outro conjunto de escritos igualmente periférico, embora por razões ligeiramente diferentes, deve ainda ser considerado: os manuscritos não publicados em livro, os materiais de pesquisa e, em especial, os projetos inacabados. Não é raro que, no curso de uma carreira literária, um escritor dê início a diferentes composições para as quais não dará continuidade. Em muitos casos, esses manuscritos interrompidos são conservados pelo próprio autor, seja na esperança de dar-lhes sequência, seja como fonte de consulta ou inspiração para novos empreendimentos. Ao fim, esses papéis, muitas vezes de volume não ínfimo, contam

⁴ Pierre Bourdieu faz uma advertência oportuna sobre os perigos dessa prática crítica: “L'analyste qui ne connaît du passé que les auteurs que l'histoire littéraire a reconnus comme dignes d'être conservés se voue à une forme intrinsèquement vicieuse de compréhension et d'explication: il ne peut qu'enregistrer, à son insu, les effets que ces auteurs ignorés de lui on exercés, selon la logique de l'action et de la réaction, sur les auteurs qu'il prétend interpreter et qui, par leur refus actif, on contribué à leur disparitions; il s'interdit par là de comprendre vraiment tout ce qui, dans l'oeuvre même des survivants, est, comme leurs refus, le produit indirect de l'existence et de l'action des auteurs disparus”. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992, p. 106-107. Também Leyla Perrone-Moisés: “as grandes obras ocorrem tendo como chão e húmus uma cadeia ininterrupta de obras menores, [...] os produtores da literatura presente são tão devedores das grandes obras do passado quanto dos milhares de obras menores que preparam terreno para as maiores”. PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 24.

⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 21.

uma história alternativa e instigante da prática literária de um escritor: aquela de seus propósitos, de suas experimentações, de suas pesquisas, de seus impasses criativos. A despeito do surgimento da disciplina da *Crítica Genética*, nas décadas finais do século passado, responsável pela valorização do *manuscrito* como portador de informações valiosas para o conhecimento de processos de criação artística e, até mesmo, para a elucidação ou confirmação dos desígnios cifrados de uma obra manifestados em planos, esboços ou variantes de um texto em feitura, as versões de uma obra que antecedem o livro impresso e, particularmente, os projetos que não atingiriam um estágio de finalização permanecem em relativa obscuridade.

Materiais de arquivo (ou espólio) impõem, desse modo, um desafio adicional ao pesquisador literário devotado aos estudos de um autor específico: em que medida papéis inéditos e escritos inacabados podem, afinal, contribuir para a reavaliação da imagem do escritor e de sua obra? O texto não édito, não contando, em regra, com a chancela final do artista, pode ser reputado representante genuíno de seus valores estéticos? E, mesmo na hipótese negativa, são eles completamente desprezíveis? De que estatuto de verdade eles podem ser dotados? Existe ganho em incorporar à “obra” de um autor todos os seus textos, independentemente do grau de completude e burilamento que eles apresentem? Se afirmativo, como levar isso a cabo?

*

Devemos observar que, em acréscimo a um certo tropismo natural dos estudos literários na direção das produções efetivamente acabadas, típicas e reputadas de maior valor, outro empecilho para o rompimento desse círculo vicioso é a própria forma de apresentação e disponibilidade tanto dos textos “marginais” como dos inacabados. No primeiro caso, muitos deles nem chegam a ser publicados em livro: nascem como contos, crônicas, ensaios, discursos divulgados em jornais, revistas e outros meios, e lá permanecem para sempre; ou, mesmo quando reunidos em livro, uma única edição, rara de ser encontrada, é o máximo que granjeiam. Quanto aos manuscritos inéditos, quando o escritor e herdeiros os preservam, nem sempre o acesso a esses arquivos é facilitado; no caso de isso ser possível, o compulsar desses documentos não chega a constituir, por sua onerosidade, trabalho de grande atrativo.

Os escritores eles mesmos, por sua vez, têm grau de culpa na marginalização de parcela de sua obra. Não é raro que eles recorram ao conceito de “renegados”, repudiando escritos que, alegadamente, não representem mais o seu projeto literário ou que, em virtude de suposta qualidade deficitária, possam comprometer a sua boa imagem. Além disso, ao longo da carreira,

espalham e abandonam (talvez em razão de empecilhos editoriais) suas produções pelos periódicos, ou passam a compor “textos de circunstância”, seja por obrigações sociais ou contratuais, ou em decorrência de necessidades financeiras. Para arrematar, enfim, declaram muitas vezes a preferência por determinadas obras em detrimento das demais.

*

O quadro tal qual esboçado nos parágrafos acima nos encaminha às seguintes questões:

(i) Que subconjunto da produção escrita de um autor é suficientemente autônomo e amplo para definir a sua obra e ancorar e viabilizar interpretações e juízos valorativos consistentes sobre ela? Ou, numa rendição pacífica às derivações inevitáveis e prementes dessa pergunta de base, acrescentamos: (ii) É possível construir uma apreciação consolidada sobre a obra completa de um escritor ou somente avaliações parciais texto a texto se sustentam? (iii) Um escritor deve ser julgado pela integralidade de sua produção ou apenas pelas suas realizações mais características e de mais alto nível e importância?

Ramificando o problema genérico nas duas vertentes que nos interessam, nossa investigação pretende se deter em dois grupos de textos sobre os quais essa problemática incide de modo mais agudo: a) as composições “marginais” que orbitam o núcleo das produções canônicas de um autor, mas permanecem à sua sombra – os livros de menor repercussão (às vezes renegados), os escritos de publicação dispersa etc.; e b) os manuscritos deixados inacabados, os quais, durante certo período da vida do escritor, flertaram com a condição de representantes genuínos de sua proposta de literatura, exigindo, usualmente, tempo e esforço de pesquisa e redação não desprezíveis.

Dar relevância a essas duas espécies de textos que encontram estreito espaço nas discussões de um autor canônico – os “marginais” e os inacabados – teria como mérito superar algumas limitações de abordagem de um certo tipo de estudo literário – aquele que se circunscreve ao exame das obras mais celebradas e de mais fácil apaziguamento no interior do percurso literário de um autor –, ao procurar integrar todas as empresas criativas de um escritor dentro de uma concepção mais inclusiva de sua trajetória artística. Além disso, a identificação e sistematização de elementos estéticos, éticos e políticos presentes nos escritos negligenciados têm o potencial de contribuir para uma compreensão mais abrangente das inflexões da prática criativa de um escritor.

Guimarães Rosa: imagem singular de um escritor plural⁶

João Guimarães Rosa conquistou sua reputação literária sobretudo por intermédio de duas obras: *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*. O volume de contos de 1946 abalou o meio literário brasileiro ao revitalizar a tradição regionalista pelo vigor de sua linguagem, sendo imediatamente incensado por críticos como Álvaro Lins e Antonio Candido. Já o romance de 1956 reiterou a força da ficção rosiana como obra ímpar na literatura brasileira, levando o mesmo Antonio Candido a uma afirmação nada imparcial: “Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”⁷. Não será de todo inexato declarar que *Corpo de Baile*, também de 1956, e, mesmo, *Primeiras estórias*, publicado seis anos mais tarde, tenham sido ofuscados pela magnificência da estória de Riobaldo; a coletânea de contos curtos, aliás, não pode deixar de ter aparência muito modesta nessa comparação à queima-roupa. E *Tutameia*, de 1967, no qual as narrativas são ainda mais reduzidas em extensão e a linguagem se faz vertiginosamente elíptica e abarrocada, já produziu uma coorte maior de narizes torcidos, inclusive entre os fãs mais entusiastas do escritor mineiro. Por fim, os póstumos *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970), formados de peças heterogêneas e incluindo alguns textos que careciam de revisão final do autor, submeteram-se confortavelmente à condição de apêndice.

Se tomarmos os cinco livros publicados em vida por Rosa, vamos observar, sem dúvida, nesses quase cinquenta anos que se seguiram à morte do escritor, uma atenção crescente concedida por parte da crítica às obras deslocadas inicialmente para uma posição algo secundária. Isso não impediu que, em tese de doutorado de 1991 (publicada em livro em 1997), Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos acusasse a carência de estudos dedicados a *Corpo de Baile* (e, em particular à novela “Uma estória de amor”): “Se [...] a crítica foi pródiga com *Grande Sertão: Veredas*, o mesmo não se pode dizer a respeito das novelas que compõem

⁶ Esse título de seção é inspirado no livro de Lenira Marques Covizzi e Edna Maria Nascimento: *Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. COVIZZI, Lenira Marques; NASCIMENTO, Edna Maria F. S. João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

⁷ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 111.

Corpo de Baile, que, de modo geral, não tem gerado bibliografia de igual calibre”⁸. A pesquisadora, ressaltando a existência das resenhas e comentários em periódicos, menciona apenas quatro ensaios sobre o volume, restritos a “Buriti”, “O recado do morro” e “Dão-Lalalão”⁹. Deise Dantas Lima, em dissertação de mestrado de 1999 (feita livro em 2001), ainda repete o refrão: “Posto entre o regionalismo de *Sagarana* e a inegável monumentalidade de *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* inspirou apenas tímidas leituras críticas”¹⁰.

A situação de *Primeiras estórias* é similar. Até o final da década de 1980, a ensaística que abordou o livro em visada panorâmica ou por meio de contos específicos não chegou a ser portentosa: 1 livro, 1 dissertação de mestrado e alguns ensaios de maior profundidade, como os de Luiz Costa Lima, Maria Luiza Ramos, Paulo Rónai, Consuelo Albergaria e Ana Maria de Almeida¹¹. Ainda que, com o passar dos anos, cada narrativa da coletânea venha sendo explorada a seu modo, os contos que permanecem como os mais privilegiados pela crítica (num balanço observacional, não estatístico) são “A terceira margem do rio”, “As margens da alegria”, “Os cimos” e “O espelho”.

O caminho de “descoberta” de *Tutameia* foi mais árduo. O livro mereceu consideração mais extensa em dois estudos escritos e publicados na década de 1980: *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, de Irene Gilberto Simões (1988), e *Tutaméia: engenho e arte*, de Vera Novis (1989)¹². No primeiro, a autora afirma existir sobre o volume “certa polêmica em torno do ‘hermetismo’ da linguagem e da dificuldade de leitura que os contos ofereciam” e que ele “abriu uma brecha entre os leitores que se retraíram em face de um texto de difícil penetração”¹³. A

⁸ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: FAPESP; Hucitec, 1997, p. 17.

⁹ Os ensaios mencionados por Sandra Vasconcelos são os seguintes: SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978; LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Eldorado: Rio de Janeiro, 1974, p. 129-179; CAPOVILLA, Maurício. O recado do morro. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 131-142, 1964; PRADO JR., Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns Ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 195-226.

¹⁰ LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2001, p. 30.

¹¹ Para esclarecer melhor o contraste, um levantamento largamente aproximativo da produção sobre *Grande sertão: veredas* no mesmo período (até 1989) revela: mais de uma dezena de livros, acima de uma dezena de teses/dissertações e talvez cerca de meia centena de ensaios publicados como capítulos de livros ou em revistas acadêmicas ou especializadas.

¹² O primeiro é dissertação de mestrado de 1982; o segundo é tese de doutorado de 1987. Geralmente se exclui das bibliografias, talvez pela dificuldade de acesso, o seguinte trabalho: SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *O mundo encantado de Tutaméia: uma leitura de João Guimarães Rosa*. 1984. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista - Assis.

¹³ SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 19.

esse respeito, tomemos como paradigmático o comentário de Lenira Marques Covizzi, de 1978, que engloba igualmente *Primeiras estórias*:

Em resumo, com essas obras GR não opera um enriquecimento do seu repertório, porque, apesar delas contarem com os mesmos elementos com que já contavam as suas melhores realizações, nada acrescentam às anteriores e nem as alcançam, porque passa a haver uma defasagem, um descompasso na combinação dos mesmos, no rumo de um formalismo mais redundante.¹⁴

Já no livro de Vera Novis, é profícuo determo-nos no prefácio de João Alexandre Barbosa. Após proclamar que “Guimarães Rosa *era o Grande Sertão*” (grifos do autor), o prefacista tece duas observações preciosas para o escopo desta tese:

[...] a obra rosiana, no seu conjunto, ao invés de permitir uma aproximação de tipo evolucionista, exige uma releitura do fragmento com vistas à totalidade ou, dizendo de outra maneira, faz sempre o leitor desconfiar de que o que ele lê como totalidade é *ainda* um fragmento [...]

a última obra de João Guimarães Rosa [*Tutameia*] não pode ser lida como diluição da obra-prima de 1956 mas como fragmento de uma totalidade de que, também aquela, faz parte.¹⁵

Vera Novis, por sua vez, reafirma a marginalidade de *Tutameia* no interior dos estudos rosianos. É o que reitera, aliás, mesmo em 1995, Teresa B. F. Martins: “*Tutameia* Terceiras estórias, último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa em junho de 1967, ainda é uma obra pouco estudada”¹⁶.

Se, como vimos mostrando, o interesse e a avaliação crítica direcionados às obras cuidadosamente editadas em vida por Guimarães Rosa – moldadas por aguda consciência

¹⁴ COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978, p. 60.

¹⁵ BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: NOVIS, Vera. *Tutameia*: engenho e arte. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1989, p. 14, 15 e 16, grifos do autor.

¹⁶ MARTINS, Teresa B. F.. *Tutameia*: da cristalização à ruptura. *Itinerários*, Araraquara, n. 8, p. 145, 1995. Vimos fazendo a crônica das dificuldades de recepção de obras publicadas em vida por Guimarães Rosa – *Corpo de baile*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* –, com o amparo das percepções de outros estudiosos. Não ignoramos, todavia, que, sobretudo a partir da virada do século (decorridos, portanto, entre 30 e 50 anos após o seu lançamento), todos esses livros passaram a receber uma atenção crítica vultosa. O argumento de base, esclareçamos, é que com *Grande sertão: veredas* esse “atraso” não acontece.

autoral e intensa organicidade construtiva, como estudos posteriores acabam demonstrando – varia consideravelmente, que diremos daquelas publicadas postumamente? Pois sabemos de Paulo Rónai que *Estas estórias* e *Ave, palavra* não tiveram seu conteúdo e estrutura definitivamente consolidados por Rosa, assim como a alguns dos textos faltavam finalização ou últimos ajustes.

Edna Tarabori Calobrezi, em tese de doutorado de 1998 (que resultou em livro de 2001) – *Morte e alteridade em Estas estórias* – adverte, logo nas primeiras linhas de sua introdução, que “[e]mbora Guimarães Rosa seja bastante estudado, quase não há trabalhos sobre *Estas estórias*, obra algo esquecida pela crítica literária”¹⁷. De fato, *Estas estórias*, na sua condição de livro, repele até hoje leituras totalizantes, o que não impediu que um conto como “Meu tio o Iauaretê” fosse abordado diversas vezes desde o ensaio fundador de Haroldo de Campos – “A linguagem do Iauaretê”, de 1962. Edna Calobrezi ainda mapeia estudos sobre as outras narrativas, aos quais acrescentamos alguns mais recentes: “Os chapéus transeuntes” receberam a atenção de Dirce Côrtes Riedel; “A estória do Homem do Pinguelo”, de Maria Célia de Moraes Leonel, Irene Gilberto Simões, Ligia Chiappini, Adélia Bezerra de Meneses e Adelaide Caramuru Cezar; “Bicho mau”, de Maria Neuma Barreto Cavalcante e, mais tarde, de Ligia Chiappini; “Páramo”, de Héctor Olea, Maria Luiza Scher Pereira e Bairon Oswaldo Vélez Ecallón; “Com o vaqueiro Mariano”, de Márcia Tardito. Sobre “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”, Calobrezi não registra nenhum exame crítico. De acordo com nosso levantamento, sobre o “Retábulo” existe ainda um ensaio de Neuma Cavalcante e, a respeito de “O dar das pedras brilhantes”, há uma sucinta contribuição de Ivone Ferrante Rabello.

O desconcerto em torno de *Ave, palavra* é ainda mais formidável. Mesmo um livro reunindo numerosos ensaios sobre a obra rosiana – o volume da coleção *Fortuna Crítica* a ela dedicada – não consegue relacionar um único texto sobre essa coletânea póstuma, donde poderíamos até supor a sua inexistência. Com o intuito de avaliar as dificuldades associadas à sua abordagem como conjunto, recorramos a dois textos exemplares: “Guimarães Rosa: Ave, palavra”, de Fábio Lucas, de 1972, e “*Ave, palavra*”, de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, de 2008.

Antes resenha que ensaio crítico, o texto de Fábio Lucas faz o possível para tentar dar uma ideia do que seja *Ave, palavra*. Para isso, escolhe recortar e apresentar sentenças breves de

¹⁷ CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 15.

diferentes textos e resumir, na medida do possível, o conteúdo da obra, ressaltando, por exemplo, a “manifestação suprarreal e polissêmica dos jogos literários”, as pesquisas de linguagem, o interesse pelos mistérios (horóscopos, astrólogos, ledores de mão e de cartas), as poesias e a prosa poética, as “vertiginosas indagações acerca do tempo, da morte, do Homem, de Deus, do absurdo da vida”¹⁸ e os ensaios especulativos. Já Luiz Cláudio de Oliveira, após considerar os problemas de classificação de *Ave, palavra* e mencionar o zelo de Guimarães Rosa no “trato da palavra” (que pode ter motivado o título), afirma que o livro é “irregular” e que “nele couberam textos que Guimarães Rosa, com sua visão crítica, talvez deixasse no limbo por mais algum tempo”¹⁹. Então, sua estratégia de abordagem privilegia destacar e comentar os textos do volume que tematizam a relação de Guimarães Rosa com Minas Gerais, passando em voo pelas composições ancoradas em visitas a zoológicos e aquários, por “Pé-duro, chapéu-de-couro” e pelos poemas assinados por heterônimos – sempre destacando nessas peças o experimentalismo linguístico²⁰.

A partir daí, o embate da crítica com *Ave, palavra* seguiu a máxima célebre: dividir para conquistar. A multiplicidade de gêneros e temas fez com que se elessem nichos onde textos afins pudessem ser agrupados: o Guimarães Rosa poeta da série “Coisas de poesia”; a descrição poética de animais nos *Zoos* e *Aquários*; as narrativas que transcorrem durante a Segunda Guerra Mundial; a releitura dos contos de fadas de “Fita verde no cabelo” etc.

*

Por trás da história da fortuna crítica de Guimarães Rosa esteve, naturalmente, uma operação valorativa que colocou *Grande sertão: veredas* no centro da literatura do autor, fazendo de seus outros escritos produções algo subsidiárias. Mas não pode deixar de ser constatado que os cinco livros publicados em vida pelo escritor mineiro primam por uma apreciável homogeneidade temática e formal a sequestrar elementos estruturantes fundamentais do texto literário:

¹⁸ LUCAS, Fábio. Guimarães Rosa *Ave, palavra*. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 5, p. 99 e 100, jan. 1972, p. 99 e 100.

¹⁹ OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Ave, palavra*. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 13, p. 151, 2008.

²⁰ Devemos ainda mencionar o lúcido capítulo de Jon S. Vincent a respeito de *Ave, palavra*, em seu livro sobre a obra de Guimarães Rosa. Diz o autor que “[t]he components of *Ave, Palavra* could be grouped in several ways, but it is doubtful that any such compartmentalization would be of much help in illuminating the book as whole. It is not, in the usual sense, a ‘book’ at all, in fact”. Vincent ainda observa que “[m]annerisms of style, characters, situations, themes – all resonate with fragments from [Rosa’s] earlier works” e conclui que “[d]espite its shortcomings, *Ave, Palavra* is interesting and occasionally even fascinating”. VINCENT, Jon S. *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne, 1978, p. 148 e 154.

- i. **A forma da narrativa de ficção:** Guimarães Rosa revela-se um contista que escreveu um único romance. Seus contos podem variar em extensão, tom, riqueza de ações ou densidade de experimentalismo linguístico; podem, eventualmente, incorporar subrepticiamente experiências vividas, eventos testemunhados ou dados coletados por ele em pesquisas de campo. Ainda assim, eles permanecem sendo *narrativas ficcionais*, com exceção de alguns pouquíssimos textos de inflexão ensaística, como “O espelho”, os “prefácios” de *Tutameia* ou “Cara-de-bronze”, em que se inoculam marcações e representações de natureza teatral (ou cinematográfica);
- ii. **Um discurso que mimetiza o contar de histórias orais:** Guimarães Rosa é conhecido e celebrado pela adoção (reconfigurada) da oralidade em suas narrativas, seja ao fazer da personagem iletrada a porta-voz de sua própria história (*Grande sertão: veredas*, “Antiperipléia”, “Tarantão, meu patrão”, “Esses Lopes”, “Curtamão”, “— Uai, eu”), do narrador um membro da comunidade foco (“Os irmãos Dagobé”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A benfazeja”) ou dar voz a personagens no interior da narrativa (“Corpo fechado”, “Uma história de amor”). Mesmo quando o narrador é figura alheia ao lugar, sua dicção e linguagem se aproximam programaticamente do ambiente ou personagens retratados (“A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Campo geral”, “Orientação”, “Reminiscção”, “Famigerado”, “Pirlimpsiquice”). Não existe na literatura canônica de Guimarães Rosa um narrador culto e distanciado, a relatar os acontecimentos em linguagem sóbria e “bem-comportada”.
- iii. **A eleição do espaço do sertão e do tipo sertanejo:** Guimarães Rosa é sinônimo de sertão. Contam-se nos dedos os escritos rosianos que não têm como palco o mundo rural sertanejo do interior do Brasil e como personagens os habitantes desse espaço, seja na figura do trabalhador rural (o vaqueiro, especialmente), do pária ou do jagunço (as exceções parecem se reduzir a “O espelho”, “Darandina” e aos “prefácios” de *Tutameia*). Walnice Nogueira Galvão chega mesmo a declarar: “Não é só *Grande sertão: veredas*, mas toda a obra de Guimarães Rosa, de fato, que começa e acaba no sertão”²¹.

²¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 28.

Uma tal insistência na utilização de um conjunto preciso de elementos de modelagem discursiva parece sugerir um alto grau de consciência e intencionalidade autoral no processo de estruturação de uma obra. Dito em outras palavras: Guimarães Rosa parece ter escolhido, durante mais de vinte anos (1946-1967), repetir certas constantes estilísticas nucleares que deram uma feição extremamente uniforme à sua produção literária, tornando-a facilmente reconhecível²². Que essa escolha tenha se subordinado a critérios estéticos, filosóficos, políticos, afetivos ou comerciais (o êxito imediato de *Sagarana* a motivar *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, enquanto a consagração deste último selava definitivamente uma fórmula de sucesso) talvez nunca possamos determinar: é provável que o resultado seja uma mistura de todos esses fatores.

O embaraço com respeito aos livros póstumos de Guimarães Rosa, foi, portanto, em larga medida, provocado pelo próprio autor. Enquanto *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* foram compostos pela seleção de narrativas escritas sempre num intervalo de tempo curto e definido – mesmo que muitas delas tenham tido divulgação prévia em periódicos (caso de *Primeiras estórias* e *Tutameia*) –, *Estas estórias* e *Ave, palavra* são, na verdade, reuniões de textos dispersos do escritor mineiro, alguns deles datando inclusive do ano de 1947 e tendo tido redação vizinha ao lançamento de *Sagarana*. Se a organicidade interna de *Estas estórias* pode, eventualmente, ser descoberta num gesto extremo de abstração ou percuciência analítica (mesmo com o nosso conhecimento de que narrativas que deveriam fazer parte dela não chegaram a ser iniciadas e/ou finalizadas), *Ave, palavra* é apenas um ajuntamento dos textos jornalísticos de Guimarães Rosa impressos em volume num derradeiro esforço para que não ficassem abandonados ao olvido. Um grande equívoco se dá ao referirmo-nos a *Estas estórias* e *Ave, palavra* como unidades passíveis de abordagem totalizante, quando a sua porta de entrada mais promissora é a devida contextualização de cada peça segundo o instante em que foi produzida. Os interrelacionamentos sugeridos por essas obras não se dão preferencialmente entre os textos internos a elas, mas entre esses textos e as demais composições de Rosa publicadas em seus outros livros.

A única pesquisa de que tenho notícia que percebeu esse problema foi a de Ana Luiza Martins Costa, *João Guimarães Rosa, Viator*. Preocupada com o período de redação dos livros

²² Não se nos imputem, por favor, simplificações exageradas e errôneas: as narrativas de *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* são extremamente diferentes entre si (extensão, tonalidade, desenvolvimento de intriga etc.). No rol das similaridades basilares estamos nos restringindo à aliança *narrativa-ficção-sertão-oralidade* que os textos de todas esses livros incorporam.

de 1956 – *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas* –, a autora propõe-se, em determinada altura de sua tese, a “trabalhar e sanar uma grave lacuna na bibliografia sobre Rosa, fazendo um levantamento, ano a ano, das viagens (no Brasil e na Europa), leituras e escritos (éditos e inéditos) realizados por ele durante o período de elaboração dos livros de 56”. Ainda segundo a pesquisadora, as publicações do autor em periódicos “reunidas posteriormente em *Ave, palavra* (a maioria) e em *Estas estórias* (apenas algumas), fornecem uma chave de leitura destes livros póstumos – sobretudo *Ave, palavra*, equivocadamente mantido à margem dos estudos críticos sobre a obra de Rosa”²³.

Contando 23 escritos em periódicos entre 1947 e 1954, Ana Luiza Martins Costa advoga uma “leitura de *Ave, palavra* que considere a data de publicação dos textos e sua relação com as viagens e documentos inéditos de Rosa produzidos no período de elaboração dos livros de 1956”; e conclui: “quase a metade de *Ave, palavra* é composta de peças que fazem parte do processo de elaboração de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*”²⁴. Toma ainda “Com o vaqueiro Mariano”, “A simples e exata estória do burrinho do comandante” e “Meu tio o iauaretê” como parte desse mesmo projeto de escrita e classifica todas essas produções como “exercícios narrativos que experimentam dicções heterogêneas, alternando prosa e poesia, lírico e discursivo, romanesco e ensaístico”²⁵.

A intuição é valiosa: encurtada por uma abordagem parcial, todavia, como a própria estudiosa adverte. Primeiro, porque só interpreta a primeira parte da carreira literária rosiana, deixando de lado a produção esparsa de 1956 a 1967; segundo, porque não chega efetivamente a analisar os “exercícios” que serviriam de preparo às obras éditas (nem isso seria possível no escopo de seu projeto). Assim, as composições de *Estas estórias* e *Ave, palavra* são revalorizadas em teoria, mas permanecem intocadas na prática. De qualquer forma, ganha lastro a ideia de que os textos “marginais” de Guimarães Rosa possuem uma importância para a sua literatura ainda não total e devidamente explorada, como avalizará Jaime Ginzburg: “Nesse volume diversificado [*Ave, palavra*], encontramos textos de formas e temas variados, que ainda esperam merecida e necessária avaliação”²⁶.

²³ COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*. 2002. Tese de Doutorado 270 f. Tese (Doutorado em. Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002, p. 21.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 65 e 69.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

²⁶ GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro Cornelsen; BURNS, Tom (orgs.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 18.

*

A questão se amplifica e complexifica em decorrência do fato de Guimarães Rosa ter deixado, como acontece com a maioria dos escritores, uma quantidade não desprezível de manuscritos de narrativas inacabadas²⁷. Esse material faz parte do arquivo pessoal do autor, conservado (juntamente com a sua biblioteca), desde a década de 1970, pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). O arquivo literário de João Guimarães Rosa apresenta peculiaridade estranha: nada ou muito pouco testemunha os procedimentos de concepção e planejamento dos livros publicados em vida pelo autor mineiro. De *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* (e seus textos constitutivos) não restaram planos, esquemas, roteiros ou resumos, se alguma vez eles chegaram a existir. À primeira vista, poderíamos quase afirmar, em relação a todas essas composições, que Guimarães Rosa saltou, sem escalas, da ideia à primeira redação. Isso não quer dizer, deixemos claro, que o arquivo de Rosa seja destituído de materiais de apoio à sua criação. Ocorre, na verdade, exatamente o contrário. Proliferam em número estonteante as notas de leitura, pesquisas temáticas, registros de viagens, estudos linguísticos e exercícios fragmentários de criação literária armazenados originariamente em pastas ou cadernos – muitos dos quais podemos determinar com precisão onde e como foram empregados na obra rosiana. A diferenciação a que recorro sustenta-se em que essas fontes não foram criadas ou coletadas para um livro ou texto específico, mas passaram a formar um rico repositório de que o escritor poderia lançar mão virtualmente para qualquer texto em composição ou futuramente idealizado.

Em contrapartida, para algumas peças reunidas em coletâneas póstumas e, principalmente, para as narrativas deixadas inacabadas, somos capazes de agrupar uma considerável massa de documentos mostrando a pesquisa e os delineamentos do enredo que antecede a escrita do texto. Esse fato nos avaliza uma hipótese desse trabalho: Guimarães Rosa desfez-se do material associado exclusivamente a composições já finalizadas, guardando apenas aquele correlato a narrativas abandonadas ou em andamento, ou de caráter geral, útil para uma infinidade de criações. Disso resulta, antecipemos, a grande importância dos projetos inacabados de Rosa: eles deixam ver, na maior completude possível, as etapas do processo de criação do autor. Além disso, os projetos ficcionais não concluídos pelo autor de *Grande sertão: veredas* (que datam desde o fim da década de 1930), assim como os textos “marginais”

²⁷ Nesta tese, o adjetivo “inacabado” é sinônimo de “interrompido”. As narrativas que destacamos têm a sua incompletude marcada pela ruptura repentina de seu desenvolvimento, apresentando somente a parte preambular e/ou fragmentos do miolo, e nunca dando a ver a maneira como se concluiriam.

publicados em livro postumamente, articulam-se com a obra édita de maneira vária e provocante. Muitos deles testemunham grande esforço de pesquisa e planejamento em aditamento ao trabalho redacional.

A apreensão global da atividade literária de João Guimarães Rosa passa pelo mapeamento de seu processo criativo tal como evidenciado em seu arquivo. Obcecado pelo dado bruto, pela informação exata, pelo fato verídico, pela descrição detalhada e precisa das coisas e dos fenômenos, Rosa passa a vida colhendo e registrando materiais fornecidos pela experiência pessoal, trabalhos de campo, leituras e relatos de terceiros. Nesse afã de pesquisa e inventário, o escritor mineiro engendra um conjunto gigantesco de notas, que ora se consubstanciam como diários (o *Diário da Alemanha*, o *Diário de Paris*), ora como cadernetas de viagem (Itália, França, a excursão com a boiada, de 1952), ora como cadernos e cadernetas de estudo, pesquisa e criação literária (no arquivo, somando quase 30 itens), ora como volumes temáticos que agrupam folhas avulsas, manuscritas ou datilografadas, encerrando um conjunto altamente heterogêneo de tipos de registro (notas de leitura, registros biográficos, listas de palavras e expressões em formato de dicionário, criações linguístico-literárias fragmentárias etc)²⁸. No instante de composição de seus textos, Guimarães Rosa recorre a essa volumosa massa documental, de onde faz migrarem, reelaborando-os literariamente, as anotações e exercícios linguístico-literários estocados.

Ainda outra prática se dá a ver nos papéis do escritor: a organização de títulos e motivos de narrativas sob a forma de índices. São numerosas as listagens em que Guimarães Rosa enfeixa uma certa quantidade de nomes de narrativas que estão no seu horizonte de criação. Algumas listas descuram de hierarquia, outras já admitem agrupamento ou ordenação visando à conformação em coletânea. Veremos mais adiante como, por exemplo, antes da ideia de *Corpo de baile*, Rosa planejava dois volumes de narrativas – *Dia a dentro* e *Querência*; ou como, numa lista alfabética de obras, além dos livros já publicados pelo autor (*Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*), aparecem outros nunca iniciados ou completados²⁹.

Nesse canteiro de obras é que sobressaem as narrativas inacabadas: um espaço de grande pesquisa e planejamento, saturado de possibilidades e alternativas, ressumbrante de estudos e

²⁸ Diários, cadernos e cadernetas, e os volumes temáticos formam o que chamamos hoje de *Estudos para Obra* de Guimarães Rosa. Para uma descrição e estudo desse material, ver CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *Da montanha de minério ao metal raro: os Estudos para Obra* de João Guimarães Rosa. 2013. 307p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

²⁹ No anexo desta tese encontram-se reproduzidos os mais importantes índices de planejamento rosianos.

experimentações. Elas dão a ver os caminhos criativos que o autor percorreu e as tendências de sua disposição inventiva em determinados períodos, impossíveis de serem entrevistas apenas a partir dos livros publicados. É nesses aspectos e na rica malha de relações que tecem com as demais produções rosianas que as narrativas não concluídas de Rosa se revestem de ampla relevância para o entendimento de sua trajetória literária.

Apenas dois trabalhos de pesquisa, contudo, detiveram-se no estudo das narrativas inacabadas de Guimarães: Em *A fazedora de velas: o outro lado da moeda: a gênese do romance em João Guimarães Rosa* (1996), Cleuza Martins de Carvalho aborda um romance apenas iniciado, *A fazedora de velas*; já *Remimento: raízes de uma narrativa inacabada* (1996), de Elizabeth Maria Ziani, faz uma análise do conto “Remimento”. A rigor, portanto, após mais de 40 anos da aquisição do arquivo de Guimarães Rosa pela Universidade de São Paulo e a sua abertura para a pesquisa, as narrativas inconclusas que o integram permanecem campo largamente inexplorado. Contados em número superior a duas dezenas, esses projetos abrangem dois romances, contos, novelas e relatos de viagem em grau variado de desenvolvimento (desde duas até quase trinta folhas de redação) e testemunham experimentações formais e expansões temáticas da obra rosiana, bem como a retomada em chaves alteradas de motivos e procedimentos já encontráveis na sua ficção éditada.

*

Quando, então, voltamos os olhos para os textos de *Estas estórias* e *Ave, palavra* e para as narrativas inacabadas do arquivo de Guimarães Rosa, iremos perceber que o modelo padrão de conformação discursiva escrupulosamente mantido pelo escritor mineiro nos livros publicados em vida se esboroa em não minguados exemplos. Originalmente espalhados e escondidos nas páginas de jornais ou conservados na marginalidade em decorrência de seu caráter privado (portanto secreto) e inconcluso (portanto “defeituoso”), esses escritos adquirem um inesperado e insabido poder de, à primeira vista, contar uma outra história da prática literária do autor de *Grande sertão: veredas*. Ao invés do paradigma *narrativa-ficção-sertão-oralidade*, o material disperso de Rosa vem revelar uma literatura diferenciada em relação a esses parâmetros:

a) **Diversificação genérica:** a narrativa de ficção, hegemônica, cede espaço a gêneros diversos: a crônica (“Teatrinho”, “*Terrae vis*”, “Os abismos e os astros”, etc), o relato de viagem (“Cipango”, “Ao pantanal”, “Com o vaqueiro Mariano” etc), a prosa poética (a série Zoos), os trechos de diário (“Do diário em Paris”), a fábula (“Circo do miudinho”), o ensaio (“Pé-duro,

chapéu-de-couro”, “Os doces”) etc.

b) **Alargamento espacial com incursões ao cenário urbano:** compõem o terreno das estórias regiões como: o Pantanal Mato-grossense e a região fronteira com o Paraguai (“Ao pantanal”, “Sanga Puytã”), a Amazônia (“Amazônia”), a Alemanha (“O mau humor de Wotan”, “[Ladislau]”, “A velha”, etc), a França (“Do diário em Paris”), a Colômbia (“Páramo”, “Sem tangência”), o Rio de Janeiro (“Além da amendoeira”, “Mãezinha na madrugada”), a costa do Brasil na altura de São Luís do Maranhão (“A simples e exata estória do burrinho do comandante”), Belo Horizonte (*Rei de ouro, Rei de espadas*) etc.

c) **Enredo expressamente fincado na experiência autobiográfica:** os relatos de viagens são um primeiro conjunto de textos em que a experiência autobiográfica deixa de ser coadjuvante para ganhar papel central. Em outras peças, como a crônica “Além da amendoeira” ou as narrativas “Mãezinha na madrugada” e “Correio diplomático”, Guimarães Rosa é feito personagem de si mesmo, narrando eventos de sua vida com graus de ficcionalização difíceis de determinar. Essa presença do “eu” do autor, camuflada nas narrativas postas em livros até 1967, faz-se ostensiva nos textos que tomaremos como objeto de análise nesta pesquisa.

d) **Distrofia ou desestabilização do modo narrativo tradicional:** o mundo físico, animal ou vegetal, largamente integrado nas estórias rosianas com funções simbólicas, irrompe com tal força que nega a necessidade mesmo de existência de uma estória. Valem agora, por si sós, as descrições poéticas de bichos e plantas, seja a partir da observação direta, como os textos resultantes de visitas a zoológicos, aquários e parques (a série Zoos, a série Aquários, “Circo do miudinho”, “Uns inhos engenheiros”, “O banho dos elefantes” etc.) ou indireta a partir de notícias de jornais (*Um ano zoológico*), ou a substituição do elã narrativo pelo modo lírico (“A caça à lua”, “Evanira!”) ou dramático (“O grande samba disperso”).

e) **Ensimesmamento de um narrador-personagem culto:** quem assume a voz da narração é um narrador culto (e geralmente atormentado) em primeira pessoa, que reflete sobre as agruras de seu estar-no-mundo (“[Ladislau]”, “Páramo”, *Rei de ouros, rei de espadas, A fazedora de velas*, “Sem tangência” etc.). A linguagem, em geral, perde as marcas da oralidade e, muitas vezes, parte daquela sofisticação comum aos demais escritos do autor.

Resgatando textos “marginais”

No campo da reflexão teórica, reproduzo duas ponderações que vêm com bons olhos o alargamento dos estudos de autores para além de suas obras mais conhecidas. Antonio Dimas, em 1974, perguntava: “a exumação e o estudo de extensa colaboração jornalística [...] não poderia[m] servir como auxiliar no sentido de consolidar, retificar ou alterar o perfil intelectual do escritor já ‘estabelecido’?”³⁰ Mais recentemente, Idelber Avelar argumenta que “a recuperação de facetas pouco exploradas dos escritores mais canônicos” seria um dos tipos de pesquisa que ajudaria a “informar uma futura história da construção do valor literário no Brasil”³¹. Já outros empreendimentos aplicados vêm permitindo o acesso a escritos esparsos e esquecidos de nossa literatura, bem como a sua análise e apreciação. Será útil verificar, ainda que rapidamente, na busca por parâmetros para nosso próprio projeto, como alguns desses trabalhos tentam conciliar obra canônica e produção heterogênea dos escritores em estudo.

Morto em 1908, Machado de Assis deixou publicados nove romances, sete volumes de contos, quatro livros de poesia e seis peças teatrais. Sua atividade jornalística, por sua vez, foi extremamente intensa e variada, resultando em numerosas crônicas, contos e ensaios de crítica literária, material que vem sendo coligido desde 1910³². As crônicas, particularmente, têm motivado alguns estudos alicerçados em recortes temáticos, temporais ou delimitados pelo veículo de publicação. Valentim Facioli, ao apresentar uma seleção desses textos, insiste na sua importância mais global e resume, involuntariamente, toda a problemática que envolve a relação entre textos “marginais” de um escritor e a sua obra principal, destacando particularmente a noção da unidade no interior da multiplicidade:

Escondida, em sua maior parte, por pseudônimos, essa produção pode ser valioso auxiliar para respostas a várias questões de interpretação da obra e do homem Machado de Assis. // A primeira constatação que as crônicas possibilitam é a de que a escritura de Machado de Assis possui uma grande unidade em seu conjunto, uma “direção” que tende a superar as fronteiras dos gêneros literários. A prática textual do

³⁰ DIMAS, Antonio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?. *Revista Littera*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 49, set./dez. 1974, p. 49.

³¹ AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 15, p. 146, 2009.

³² Dignos de louvor são o trabalho realizado por John Gledson e o lançamento, em 2013, por Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo de uma reunião de textos críticos de Machado, um livro de 720 páginas (AZEVEDO, Sílvia Maria; CALLIPO, Daniela Mantarro; DUSILEK, Adriana (orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.)

cronista é a mesma do romancista, do contista, do poeta, do crítico. Sua escritura forma um todo organizado de tal maneira que qualquer parte será pouco compreensível isoladamente.³³

Lúcia Granja, em 2006, ao fazer uma revisão das pesquisas sobre a crônica machadiana, vai chamar a atenção para críticos como Sônia Brayner, Gustavo Corção, José Miguel Wisnik e Jean-Pierre Chauvin, ensaístas que procuram estabelecer articulações importantes entre esses textos historicamente deixados à margem e a obra nuclear de Machado de Assis. Segundo a autora (extraíndo da análise de Corção uma síntese que pode ser estendida aos demais), esses esforços procuram “discernir na escrita jornalística o mesmo tom utilizado na inovadora técnica da narrativa dos romances e contos, associando um e outro narradores, mais a transposição de técnicas de uma forma literária a outra, o que acontece, desde as primeiras crônicas do escritor, no início da década de 1860”³⁴.

Mário de Andrade foi outro escritor que colaborou extensamente para jornais e revistas. Segundo Telê Ancona Lopez, essa produção “ultrapassa de longe mil títulos entre artigos, crônicas, ensaios, poemas e contos”³⁵. Em vida, o autor de *Macunaíma* reuniu uma parcela dessas contribuições em livros como *Música, doce música* (1933), *Contos de Belazarte* (1934), *As filhas da Candinha* (1943) e *Aspectos da literatura brasileira* (1943). De lá para cá, além dos volumes deixados prontos para publicação pelo próprio Mário – *O empalhador de passarinho*, *O turista aprendiz* – outros esforços vêm recuperando esses textos de difícil acesso: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, em 1976, organizado por Telê Ancona Lopez; *O banquete*, em 1977, organizado por Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas; *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*, de 1993, coligido por Paulo Castagna; *Vida literária*, no mesmo ano, preparado por Sonia Sachs; e *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*, em 1998, elaborado por Jorge Coli.

A diversidade de temas e objetos tratados por Mário de Andrade em sua prática jornalística (música, literatura, arte, língua, política, folclore, conjuntura social etc.) e a variedade de gêneros empregados permitem um sem-número de abordagens pelo pesquisador. E, à exceção dos seus dois romances e dos livros de poesia, a obra principal de Mário passa

³³ FACIOLI, Valentim. A crônica. In: BOSI, Alfredo (org.) et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981, p. 86-87.

³⁴ GRANJA, Lúcia. Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura: rumos dos estudos sobre a crônica de Machado de Assis. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 6/7, p. 392, 2006.

³⁵ LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 267, 2004.

necessariamente por sua colaboração em periódicos, seja ela édita ou não. No nível mais elementar, está ela a explicitar igualmente seus projetos nacional e linguístico, inseparáveis. Sobre outras possibilidades de interseção entre obra em livro e textos dispersos, podemos aproveitar a lição de Telê Ancona Lopez, a respeito do liame entre *Paulicéia desvairada* e crônicas marioandradianas escritas à mesma época: ela afirma que os “textos jornalísticos [são] uma espécie de laboratório que duplica e divulga soluções” e alerta, por fim, que “o parentesco de determinados poemas [...] com as crônicas [...] salta aos olhos no confronto dos textos”³⁶.

Também Graciliano Ramos teve nas páginas dos jornais um instrumento fundamental para a veiculação de sua atividade de escrita. Livros como *Insônia* e os póstumos *Linhas tortas* e *Viventes dos Alagoas* tiveram seus textos primeiramente estampados em periódicos. Recentemente, os pesquisadores Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla vêm resgatando quantidade não insignificante de inéditos do autor, espalhados em periódicos ou guardados em arquivos. *Garranchos* (2012) reúne 81 textos; *Conversas* (2014) congrega 25 entrevistas e 20 respostas a enquetes ou depoimentos; *Cangaços* (2014) inclui 14 artigos. Um pouco antes, em 2009, é digno de nota, Ieda Lebensztayn já defendera tese sobre a revista *Novidade*, de 1931, onde colaboraram nomes como os de Aurélio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, Jorge de Lima e José Lins do Rego; e Thiago Mio Salla, em 2010, já se debruçara, em seu doutorado, sobre inéditos do escritor alagoano publicados na revista *Cultura Política*, entre 1941 e 1943.

Caso emblemático se dá com *Insônia*, volume que agrupa treze contos de Graciliano Ramos, publicado em 1947. Em face de seus romances, os contos de Graciliano foram considerados, pelo grosso da crítica, de valor menor. Mesmo Antonio Candido enuncia um julgamento severo sobre eles:

[os contos] são, no geral, medíocres. Constrangidos e dúbios, mais parecem fragmentos; falta-lhes certa gratuidade artística e a capacidade de afundar-se sinceramente numa situação limitada, esquecendo possíveis desenvolvimentos, sem o que dificilmente se manipula um bom conto.³⁷

Como resultado dessa percepção generalizada, até 2005, quando da finalização da tese de doutorado de Antonio Moraes de Carvalho – *Graciliano: ramos excluídos* –, as narrativas de

³⁶ LOPEZ, op. cit., p. 289 e 294.

³⁷ CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 62.

Insônia nunca haviam recebido investigação sistemática e conjunta. Enfatize-se: não se tratava de textos de difícil acesso, gênero ambíguo, ou recuperados à revelia do autor após a sua morte. *Insônia* foi preparado por Graciliano Ramos em vida; e o conto, como gênero, é, em regra, grandemente valorizado pela crítica, ainda mais quando provém de nomes consagrados da literatura.

Antonio Moraes de Carvalho vem alinhar-se aos mesmos argumentos dos pesquisadores acima citados, advogando a organicidade entre os escritos de um autor, independentemente de seu gênero, tempo ou meio de publicação:

Insônia dialoga com *Linhas tortas*, *Cartas*, *Infância* e *Memórias do cárcere*, recriando situações e até personagens que aparecem como pessoas nos livros de memórias. Nesses livros, há momentos de reflexão sobre o fazer literário que são atualizados em *Insônia*; neste sentido, a leitura atenta desse trâmite, propiciando a possibilidade de reflexão sobre as passagens e transformações por que passa o trabalho de Graciliano da observação e experiência vivida até a elaboração do ficcional, pode contribuir, também, para o entendimento das relações entre a poética de Graciliano e suas escolhas de procedimentos técnicos e estéticos, enfim: para a compreensão do processo criativo deste escritor.³⁸

Essa perspectiva é endossada em dois artigos recentes, selecionados de forma arbitrária: em “Do conto ao romance: interrelações nas obras de Graciliano Ramos acerca da teoria do ressentimento”, Carolina Izabela Dutra de Miranda aproxima *Angústia* e *Insônia* por meio do tema do ressentimento³⁹; em “Nas dobras do tempo: a narrativa de Graciliano Ramos”, Valéria Aparecida de Souza Machado compara *São Bernardo* ao conto “Um ladrão”⁴⁰.

O recenseamento de projetos similares pode prosseguir *ad libitum*. Sabemos que Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lima Barreto, Clarice Lispector, Nelson Rodrigues etc. contribuíram para a imprensa de sua época, com maior ou menor frequência, assim como seus textos nesses periódicos permanecem, em maior ou menor grau, desdenhados. Mas, se, até agora, estrategicamente, referimo-nos a nomes principais da literatura brasileira, não custa invocar um ou dois exemplos de escritores menos renomados.

³⁸ CARVALHO, Antonio Moraes de. *Graciliano: ramos excluídos*. 2005. 238 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005, p. 12.

³⁹ MIRANDA, Carolina Izabela Dutra de. Do conto ao romance: interrelações nas obras de Graciliano Ramos acerca da teoria do ressentimento. *ArReDia*, Dourados, v. 2, p. 26-42, 2013.

⁴⁰ MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. Nas dobras do tempo: a narrativa de Graciliano Ramos. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 24, p. 48-59, 2014.

Geraldo Noel Arantes, em dissertação de mestrado de 2005, traz à luz a obra inédita e dispersa do escritor Campos de Carvalho⁴¹. Segundo Arantes, “apesar de envolvida por um clima de encanto, a obra de Campos de Carvalho foi também objeto de controvérsia e recusa e não raro esteve encerrada em uma atmosfera de opacidade”⁴². Daí que as histórias literárias tenham banido ou reduzido a referências lacônicas o nome do autor do romance *A lua vem da Ásia*. Buscando reparar esse quadro, o pesquisador explica com entusiasmo seu método e princípios:

Não obstante o empenho de alguns comentadores, Campos de Carvalho e sua obra ainda são um vasto campo a ser pesquisado. [...] Por isso, ainda que concorde que os quatro trabalhos mais visitados [*A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púlcara búlgaro* (1964)] sejam expressões distintivas do talento do autor, preferi não aderir à prática que confina o restante da obra, desconsiderando uma série de manifestações que têm sua importância. Conjugando com a vontade do escritor em preferir somente uma parte de sua obra é uma opção; apagar o restante de sua trajetória não é um método. Reafirmo que o interesse em tomar a produção dispersa como objeto de pesquisa conduz a uma observação proveitosa e, às vezes, surpreendente.⁴³

E conclui:

A produção dispersa – que não é tímida – foi relegada à condição de objeto desprezado. Dessa forma, muitos são os suportes adequados a se constituírem como chaves de leitura que ocupam o lugar do esquecimento, ainda que seja a obra contígua de Campos de Carvalho um suporte adequado aos que desejam redesenhar o amálgama que resultou em uma das personalidades literárias mais matizadas da literatura brasileira no século XX”⁴⁴.

Outro exemplo de pesquisa de resultados assaz impressionantes é a tese de Valéria Fernandes Lamego, *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*, de 2013. A estudiosa desenterrou de periódicos cerca de 400 contos de Lúcio Cardoso inéditos em livro. Segundo Valéria Lamego, até o seu próprio trabalho de compilação e edição dos contos em livro⁴⁵, “não havia qualquer registro da produção no gênero do escritor”. E acrescenta: “o conto de Lúcio Cardoso é o resumo de toda a sua invenção ficcional, onde ele pode experimentar os

⁴¹ ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados*. 2005. 164 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

⁴² ARANTES, op. cit., p. 11.

⁴³ ARANTES, op. cit., p. 13.

⁴⁴ ARANTES, op. cit., p. 14.

⁴⁵ CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

mais variados estilos e temáticas”⁴⁶. Dentre suas descobertas, está a grande fatia de “contos de crime” escrita pelo autor.

Essa amostragem sucinta de pesquisas e ações editoriais que se evadem ao feitiço das produções célebres e sancionadas de autores para se aventurarem na exploração, organização e exame crítico de textos dispersos e desconhecidos mostram duas características: 1) evidenciam o funcionamento da dinâmica seletiva do campo literário (do qual participam, naturalmente, autor, leitor e crítico), ocupado historicamente, como numa bolsa de valores imaginária⁴⁷, a prestigiar as “obras-primas” e a rechaçar para a margem os escritos “menores”, processo que, como já dissemos antes, não poupa nem mesmo os autores consagrados; 2) expõe como procedimento crítico comum a tentativa de construir uma imagem orgânica da obra de um autor, num empenho de criar conexões significativas entre todos os textos escritos por um mesmo indivíduo, seja por meio de repetição de técnicas, estilo ou visão de mundo.

A ambivalência do inacabado e seus modos de abordagem

Nous devons cesser de faire comme si les “actes manqués” n'avaient rien à révéler, étaient négligeables et dépourvu de sens.

Claude Lorin⁴⁸

O problema das obras inacabadas é ainda mais curioso e intrincado. A comunidade literária, muitas vezes, não sabe o que fazer delas, mas delas não pode prescindir. O que não perderíamos de Kafka, se não fosse válido lermos os seus textos inacabados, embora arranjados segundo critérios próprios pelo amigo Max Brod?⁴⁹ *O castelo* interrompe-se no meio de uma frase; a *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, falta o capítulo derradeiro. Estaríamos

⁴⁶ LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*. 2013. 186 p. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, p. 50.

⁴⁷ Valho-me da expressão de Northrop Frye: “imaginary stock exchange”. FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 2015, p. 18.

⁴⁸ LORIN, Claude. *L'Inachevé*. Paris: Grasset, 1984, p. 16.

⁴⁹ “[Max Brod] a donc publié les romans comme s'ils étaient achevés, il a dégagé des manuscrits des textes plus ou moins achevés, les a pourvus de titres et les a ainsi érigés en ‘oeuvres’”. NEUMANN, Gerhard, L'écrit, l'oeuvre, l'imprimé: le texte inachevé de Franz Kafka. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 88.

dispostos a voltar as costas a essas criações pelo fato de se acharem incompletas? O mesmo vale para *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, *Niétotchka Niezvânova* e *O crocodilo*, de Dostoiévski, *Billy Budd*, de Melville, *Um homem sem qualidades*, de Musil, *Almas mortas*, de Gogol, e tantas outras⁵⁰. Seria, então, seguro afirmar não ser o caráter “acabado” de uma obra de arte aquilo que é determinante para a sua relevância?

A circulação de obras literárias inacabadas no nosso meio talvez tenha tido suas origens em motivações pessoais/afetivas ou financeiras/mercadológicas, mais do que em avaliações crítico-valorativas de profissionais especializados. O esmero de parentes, amigos, editores e outros herdeiros literários, às vezes exageradamente ciosos em divulgar o trabalho inédito do escritor já falecido (associado a vislumbres e esperanças de ganhos de capital), fazem vir à tona essas produções truncadas, principalmente quando o autor em questão é nome bem estabelecido no mundo das letras. A Max Brod, já observamos, misto de amigo e crítico (ele mesmo um escritor), devemos a edição dos textos de Kafka, mesmo ignorando sugestões do autor para destruí-los. *Memórias do cárcere* é obra póstuma, e sua publicação como inacabada só poderia dar-se nessas circunstâncias, se confiarmos no rigor formal de seu autor. Caso mais esdrúxulo é o romance *Niétotchka Niezvânova*, de Dostoiévski, interrompido pela prisão do escritor e transformado, mais tarde, por ele próprio, numa novela⁵¹.

O resgate e a publicização de obras inacabadas provocam, de forma geral, entre especialistas e leigos, duas reações que beiram o passional. Num extremo, questiona-se a validade e pertinência ética de dar a público uma obra que, por sua natureza fragmentária e imperfeita, não vem representar adequadamente o trabalho artístico de um escritor. Nessa linha argumentativa, agregar a peça inacabada ao conjunto da “obra completa” de um artista constituiria um desserviço à sua imagem, expondo-o à revelação de eventuais deficiências encontráveis em materiais que não receberam demão final. No outro extremo, invoca-se a utilidade de se dar acesso a todo o trabalho criativo de um escritor, com o intuito de melhor conhecê-lo e estudá-lo, e as eventuais qualidades literárias do texto, mesmo em seu estado inacabado⁵².

⁵⁰ Para não mencionarmos importantíssimas obras não literárias, como *Os pensamentos*, de Pascal, ou *Passagens*, de Walter Benjamin.

⁵¹ Boris Schnaidermann, no entanto, afirma não ser possível “considerar esse texto uma novela. Ocorre ali uma brusca interrupção do enredo, a ação se suspende e resta ao leitor conjecturar o que fariam as personagens se o romance fosse continuado”. Ver SCHNAIDERMAN, Boris. Um grande romance truncado. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Niétotchka Niezvânova*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 215-216.

⁵² Em grande medida, essa mesma oposição incide sobre obras completadas mas “renegadas” de um autor.

No terreno da crítica, especificamente, a convivência com obras inacabadas se dá conforme algumas nuances:

- a) À maneira dos textos “marginais”, os inacabados podem ser simplesmente ignorados e esquecidos, com a “justa” razão adicional de nem constituírem obra finalizada; contenta-se essa parcela de estudiosos em circunscrever a sua pesquisa em torno da obra canônica, aquela que realmente estaria dotada de valor. Ou, como escreveu Louis Hay, em 1986:

[la notion d'inachèvement] n'est admise dans les recherches sur le texte que comme la marque d'un échec ou tout mieux d'un accident qui a empêché la réalisation d'une oeuvre, entendons d'un objet *legitime de la critique*.⁵³

b) Uma segunda atitude, algo oposta, é desconsiderar a incompletude da obra e abordá-la criticamente como se fosse completa; nessa operação, os mesmos instrumentos metodológicos adaptados a uma composição acabada são aplicados ao objeto parcial, inclusive a emissão de juízos valorativos. Textos em adiantado estágio de desenvolvimento facultam essa “ficção de completude”, legitimando a sensação de que pouco faltava para a sua conclusão e a possibilidade de tratá-la como virtualmente pronta. Exemplos paradigmáticos desse fenômeno são os romances inacabados de Kafka, que hoje são publicados, traduzidos, desfrutados pelos leitores e largamente analisados por críticos, segundo diversos parâmetros, sem embargo de seu caráter inconcluso⁵⁴;

c) O manuscrito inédito inacabado, com o surgimento da *Crítica Genética*, adquire o mesmo *status* dos manuscritos de obras editas e, mesmo, do texto final impresso em livro: corresponde a um testemunho do processo de criação de um autor. Nessa visão, o manuscrito interessa não por aquilo que ele viria a ser (a obra publicada), mas pelo modo como ele se tornou aquilo que é: as escolhas, dúvidas, correções e recuos que o escritor registrou em sua materialidade. Nesse sentido, a comparação entre as diferentes versões de um mesmo texto serve, nos trabalhos mais afeitos aos princípios genuínos da *Crítica Genética*, para mostrar os

⁵³ HAY, Louis. Écrire ou communiquer. In: _____ (org.). *Le manuscrit inachévé: écriture, creation, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 7, grifos meus.

⁵⁴ É verdade que os romances de Kafka, ao minarem o enredo tradicional e a noção de causalidade, permitem, de certo modo, que a conclusão da narrativa fique em suspenso, sem prejuízo da leitura da parte existente do texto.

movimentos de criação, sem estabelecimento de juízo de valor comparativo entre as versões iniciais e aquelas mais adiantadas cronologicamente do artefato literário;

d) Uma quarta postura praticável frente às obras inacabadas é aquela que procura vê-las organicamente no interior de um eventual projeto literário do autor, relacionando-as com as suas demais produções como um estágio possível e/ou necessário num processo de evolução estética e criativa. Nesse último caso, o texto inacabado, a despeito de seu abandono ou rejeição, funciona como documento das escolhas formais e temáticas de um autor numa determinada época de sua trajetória literária e esboço potencial de obras futuras, assim como também o concebe Jean Levaillant: “la partie inachevée d’une oeuvre contient les éléments de l’invention d’une autre oeuvre, toujours présent dans le coeur noir de l’oeuvre elle-même⁵⁵”.

Sem poder esquivar-se inteiramente das obras inacabadas, os estudos literários estilham-se nessas abordagens (ou recusa de abordagem) heterogêneas e nos privam de uma teorização mais ampla e sistemática sobre os meios de encetar análises e pareceres. Em especial, o modelo de trabalho descrito no item “d” acima é raramente empreendido: escusada ou não a incompletude de um texto literário, os exames limitam-se ao próprio texto, suas variantes e as marcas que denotam a marcha compositiva, sem a necessária contextualização de seu papel dentro de um quadro maior de criação do autor em investigação. E, no entanto, uma tarefa dessa natureza parece prenhe de benefícios, como insinua Boris Schnaiderman, quando agrupa *Notas de inverno sobre impressões de verão* (um texto “marginal”?) e *O crocodilo* (novela inacabada), de Dostoiévski, num mesmo comentário valorativo:

Acompanhar estes textos em seus aspectos multiformes e compará-los com os grandes romances da fase imediatamente posterior [de Dostoiévski] – eis uma proposta de leitura que me parece rica e apaixonante.⁵⁶

De qualquer forma, são os estudos vinculados à *Crítica Genética*, pela razão fundadora de essa área de pesquisa eleger o manuscrito como seu objeto de análise, que têm avançado na divulgação e dissecação de textos inacabados. Entretanto, a muitos desses trabalhos (no mais das vezes sitiados pela ideia da gênese que lhes serve de esteio e legitimação e não raro

⁵⁵ LEVAILLANT, Jean. Inachèvement, invention, écriture: d’après les manuscrits de Paul Valéry. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 108, p. 108.

⁵⁶ SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 11.

ocupados em fundamentar filosófica ou pragmaticamente a noção de “inacabamento”) falta o fôlego para entabular uma avaliação crítica da função da obra interrompida no interior da prática literária do escritor, assombrados que estão pela complexidade inerente ao manuscrito truncado. Isso não dirime, enfatizemos, o serviço excelente que fazem, em regra, de contextualizar e historiar as etapas de criação daquele artefato, sistematizar as variantes e as diminutas oscilações do processo compositivo. Vejamos alguns exemplos, a fim de que tiremos lições de seus modelos de abordagem.

Iniciemos dando uma olhada num livro de título promissor – *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication* –, organizado por Louis Hay e publicado, em 1986, pelo *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), órgão que sedia o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM). Aí, cinco ensaios enfocam a questão dos textos inacabados em Stendhal, Flaubert, Proust, Kafka e Valéry, enquadrados por duas intervenções de feição mais teórica:

- Jacques Neefs mostra como o problema do inacabamento é aspecto constitutivo da prática compositiva de Stendhal, autor que inicia diversos projetos de escrita para deixar muitos deles sem consecução, desde fragmentos breves até elaborações mais avançadas: *Paul Segar*, *Le lac de Genève*, *Une position sociale*, *Rose et le vert*, *Lamiel*, *Souvenirs d'Égotisme*, *Lucien Leuwen* e *Henry Brulard*. Mais interessado numa certa psicologia da criação do que nos subprodutos literários, o pesquisador faz observações como esta: “[Stendhal] semble [...] vouloir éviter d’assujettir l’écriture à une limite, à une ‘façon’ définie, como le serait l’oeuvre achevée”⁵⁷.
- Pierre-Marc de Biasi tenta caracterizar, no caso de Flaubert, aquilo que rotulou de poética do “non-finito”, declarando, desde o início, que “la question de l’inachèvement ne sera pas ici évoqué sous le rapport du manuscrit interrompu”⁵⁸. Assim, na sua visão, o problema do inacabado está presente mesmo nas obras de Flaubert dadas como concluídas, sendo resultado de uma técnica redacional que promove lacunas em diversos níveis textuais, ao obstar a possibilidade de totalização do sentido do discurso.

⁵⁷ NEEFS, Jacques. Stendhal, sans fin. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 34.

⁵⁸ BIASI, Pierre-Marc de. Flaubert ou la poétique du non-finito. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 45.

- Jean-Yves Tadie, por sua vez, propõe-se verificar diversas facetas do inacabamento em Proust: a incompletude “real” exibida em *Jean Santeuil*, em algumas crônicas e artigos de crítica e em *Contre Saint-Beuve*; as personagens esboçadas, mas abandonadas, de *A la recherche du temps perdu*; e, ainda a respeito dessa obra, o inacabado dentro do aparentemente acabado. Apesar de sugerir, inicialmente, uma possível abordagem linguística do material (uma “estilística da interrupção”), o pesquisador termina recorrendo a interpretações psicanalíticas: “Pourquoi ces cassures incessantes de l’écriture, ces esquisses multiples, ces oeuvres interrompus? La psychanalyse dirait-elle qu’une brisure initiale a été imposée par une ‘mère terrible’? [...] Mais aussi, et c’est le complexe de Pénélope, l’oeuvre était le seul contact avec la mère [...], la terminer, c’est le rompre”⁵⁹.
- Gerhard Neumann, do mesmo modo, escolhe discutir como o inacabamento, traço próprio do manuscrito, invade os textos *publicados* de Kafka. Examinando a prática editorial do escritor tcheco, Neumann constata uma flutuação no modo como as narrativas kafkianas são dadas a público – ora isoladas, ora agrupadas diversificadamente em volumes – o que confere a elas, em virtude de seus distintos interrelacionamentos, a qualidade de textos abertos. Assim, ele conclui: “Le désir de créer des oeuvres fermées et achevées est en conflit permanent avec l’autre désir, celui de conserver au flux scriptural sa fluidité”⁶⁰.
- Por fim, Jean Levaillant vem apresentar como, em Valéry, uma obra inacabada – *Fragments de Narcisse* – alimenta o nascimento de outra obra – *L’Ange*, numa visão mais orgânica da posição do texto interrompido no projeto de escrita do artista.

Verificamos, portanto, que nenhum desses estudos se direciona para uma análise cerrada do texto inacabado em si, acercando-se, antes, das marcas e das razões de sua incompletude ou das possíveis derivações que dele nascem na sequência da trajetória literária de um autor.

*

⁵⁹ TADIÉ, Jean-Yves. Proust et l’inachèvement. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 84.

⁶⁰ NEUMANN, op. cit., p. 98.

Havemos de distinguir, ainda, as obras inacabadas que, em momento mais ou menos precoce, receberam tratamento editorial e foram disseminadas em livro, daquelas que permanecem metidas em arquivos públicos ou privados. As primeiras – algumas das quais têm a sorte de contar com edições sucessivas e ininterruptas ao longo do tempo – são de fácil acesso e, de certo modo, passam a ser enxergadas, num processo de naturalização, como obras “acabadas” e parte genuína do nosso legado cultural: seu inacabamento deixa pouco a pouco de ser um estorvo. Dois romances inacabados de Henry James – *The Ivory Tower* e *The Sense of the Past* –, por exemplo, podem ser devidamente adquiridos em edições recentes nas livrarias, circunstância que também motiva a redação de estudos críticos menos incomodados com problemas de incompletude ou de gênese, como “*The Ivory Tower: The Cessation of Concern*”, de Alan Bellringer, *Henry James's Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene*, de Beverly Haviland, ou “‘Massed ambiguity’: fatness in Henry James’s *The Ivory Tower*”, de Daniel Hanna⁶¹. Já os textos interrompidos menos “prontos”, de menor envergadura e de acesso mais dificultado acabam ficando circunscritos a um campo de estudo dedicado, por vocação, ao tratamento de manuscritos e outros documentos de processo⁶², e que procura, talvez, diferenciar-se igualmente pela abordagem que dá a seus objetos.

No Brasil, a quase totalidade das pesquisas que tomou manuscritos inacabados como objetos está vinculada à *Crítica Genética* e teve como meta a elaboração de edições crítico-genéticas. De Mário de Andrade, por exemplo, foram recuperados textos como *Quatro pessoas* (romance), “Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma” (conto ou capítulo de romance) e *Café* (romance)⁶³. Em geral, esses trabalhos realizam uma meticulosa identificação e organização das variantes presentes em cada etapa da composição das narrativas, mas terminam, pelo oneroso dessa tarefa preliminar, renunciando à análise e interpretação literária dos textos em questão. Ademais, infelizmente, mesmo depois de trazidos a público em forma de livro, esses escritos permanecem recebendo pouca atenção da crítica especializada.

⁶¹ BELLRINGER, Alan W. *The Ivory Tower: The Cessation of Concern*. *Journal of American Studies*, v. 10, n. 2, p. 241-255, ago. 1976; HAVILAND, Beverly. *Henry James's Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1997; HANNAH, Daniel. “Massed Ambiguity”: Fatness in Henry James's *The Ivory Tower*. *Twentieth Century Literature*, v. 53, n. 4, p. 460-487, 2007.

⁶² “[...] registros materiais do processo criador”. SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004, p. 17.

⁶³ ANDRADE, Mário de. *Quatro pessoas: romance*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p. 26; ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994, p. 68; ANDRADE, Mario de. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

De *Quatro pessoas*, temos somente o posfácio da edição de 1985, no qual Teresa de Almeida faz observações interessantes com esta:

Contudo, este texto inacabado, "impublicável" segundo o próprio romancista, oferece aspectos ricos e altamente sugestivos; entre outros, a presença de arquétipos na construção de personagens, a utilização poética e dramática da luminosidade ou a visão cinematográfica [...] de determinados fatos.⁶⁴

Sobre “Balança, Trombeta e Battleship”, Telê Ancona Lopez, na apresentação da obra, advoga a sua importância para a produção literária marioandradiana:

Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma, pela impalpável consciência da clivagem do homem contemporâneo, pela exploração bem realizada de uma das principais obsessões do autor, a busca da unidade do ser na ambiência selvagem, impõe-se como um texto que enriquece a obra de Mário de Andrade.⁶⁵

Já a tese de doutorado de Tatiana Longo Figueiredo sobre *Café* teve a virtude de sublinhar um outro modo de funcionamento de textos interrompidos – o de servir de fonte ou ponto de partida para outros empreendimentos de um mesmo autor. Segundo a autora, “os projetos [de Mário de Andrade], como em um grande tronco de árvore que se ramifica, são alimentados pela mesma seiva”, de modo que o “potencial e a gigantesca carga psicológica do romance *Café* [...] ao não serem objetivados segundo o projeto de Mário de Andrade, haviam-se tornado dínamo gerador de outros projetos”⁶⁶.

⁶⁴ ALMEIDA, Teresa de. Personagens na entresombra. In: ANDRADE, Mário de. *Quatro pessoas*: romance. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p. 251.

⁶⁵ LOPEZ, Telê Ancona. Um idílio século XX. In: ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994, p. 68. Para outra apresentação, nos mesmos termos, desse texto marioandradiano, ver LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade: um texto interrompido ou um texto inacabado?. *Manuscrita*. São Paulo, n. 4, p. 66-77, dez. 1993. Em tese de doutorado de 2009, Fernando de Moraes Gebra faz finalmente uma análise mais extensiva da peça, colocando-a em contraste com outros contos de Mário de Andrade. GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

⁶⁶ FIGUEIREDO, Tatiana Longo. *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*. 2009. 1953 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, v. 1, p. XLV, LXV.

Como exemplo derradeiro de abordagem de um texto inconcluso⁶⁷, destacamos a contribuição de Erwin Torralbo Gimenez, que apresenta um capítulo inédito de romance inacabado de Graciliano Ramos⁶⁸. Em seu artigo, além de oferecer o capítulo desconhecido, Erwin Gimenez resume o enredo da narrativa tal qual representada pelos textos existentes e a situa no projeto de escrita de Graciliano Ramos.

Pouco numerosas e muitas vezes concentradas preferencialmente no exercício de estabelecimento de texto e sistematização de variantes, as investigações sobre composições inacabadas apenas timidamente têm conseguido mostrar a pertinência desses escritos no escopo das produções de um autor. Será missão desta tese evoluir um pouco nessa direção por meio da análise mais detida dos aspectos formais das narrativas selecionadas e do estabelecimento de interrelações entre elas e as demais produções de nosso autor de eleição: João Guimarães Rosa.

Questões teórico-metodológicas

Tomando como ponto de partida a hipótese da homogeneidade da obra canônica de Guimarães Rosa, alicerçada nas coordenadas *narrativa-ficção-sertão-oralidade*, a proposta deste trabalho é ampliar a visada interpretativa da produção literária rosiana pelo exame sistemático de textos em geral “marginalizados” pela fortuna crítica – aqueles publicados nos livros póstumos *Estas estórias* e *Ave, palavra* – e de narrativas inacabadas existentes no arquivo do escritor. Espera-se, com isso, descortinar um painel criativo mais diversificado e preenche de inflexões e experimentações do que aquele já sedimentado pelos livros publicados em vida pelo autor de *Sagarana*.

Considerando a não infrequente nem insignificante diferenciação dos escritos periféricos em relação à obra que Rosa escolheu publicar em livro ao longo de sua carreira literária, recoloca-se a questão que nos serviu de introdução a esta tese: de que forma podemos interpretar, explicar e conciliar a multiplicidade das conformações discursivas dos textos de um mesmo autor? No caso de Guimarães Rosa, parecemos estar diante de dois autores diferentes: *um*, ocupado em manter constante um certo arcabouço técnico-temático, traçar um fio condutor

⁶⁷ Embora pouco numerosos, escapa a nossos propósitos e possibilidades o inventário de todos os trabalhos sobre manuscritos inacabados conduzidos no Brasil.

⁶⁸ GIMENEZ, Erwin Torralbo. Um capítulo inédito de Graciliano Ramos - a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 259-270, 2013.

impecável de livro a livro, reiterar um estilo inconfundível; *outro*, instado a procurar novas formas de expressão, a tratar de temas diversos, a mapear um mundo mais extenso, a deslocar continuamente o peso relativo dos elementos estruturantes do texto literário. Quero propor, por agora, que um modo possível de entender esses “dois autores” é ver, no impulso criativo de Guimarães Rosa, uma força *centrípeta* que direciona a obra para a linha estilística inaugurada por *Sagarana* e uma força *centrífuga* que atrai o escritor para a variação das formas e dos temas.

Essa oscilação entre as duas forças talvez admita explicação pragmática: o sucesso retumbante de *Sagarana* pode ter desmotivado Rosa a encetar mudanças radicais no rumo de sua literatura, a despeito de uma eventual vocação para o novo. O autor preferiu, assim, manter os textos que escapavam mais drasticamente de seu projeto estético “oficial” sob a discreta e efêmera popularidade dos periódicos: sua demora em reunir em livro textos escritos e publicados em datas tão antigas quanto 1947 parece avalizar essa conjectura. Que esses textos tenham ficado pelo caminho no decorrer da carreira do escritor mineiro parece indicar que Guimarães Rosa não tenha sido capaz de justificar a importância daquilo que eles veiculavam sem o aparato da sedutora fabulação sertaneja. Por outro lado, o investimento empregado para a sua composição (as notas de viagem, as pesquisas, os planos e rascunhos) não autoriza a que desprezemos sua importância dentro da trajetória artística do autor.

A proposta das forças *centrípeta* e *centrífuga* tende a dar origem a um modelo de interpretação da criação artística como uma dialética entre o *mesmo* e o *outro*, a repetição e a diferença. No limite, ao fim, isso teria o potencial de nos conduzir perigosamente à alegação da efetiva existência de dois (ou mais) criadores diferentes e incompatíveis numa mesma pessoa. Por outra, numa operação genuinamente dialética, deveremos antes, talvez, tratar de encontrar a síntese entre os dois polos, o ponto intermédio de equilíbrio (ou fuga) entre as forças onde estaria instalada uma certa imagem mais plural do autor João Guimarães Rosa.

Percorreremos, portanto, os textos “marginais” e as narrativas inacabadas de Guimarães Rosa fazendo sempre um duplo movimento: no primeiro, tentaremos detectar o que eles têm a contar na sua singularidade – qual a sua conformação, os seus procedimentos de produção de sentido, sua eventual função como peça de intervenção no campo literário da época em que foram redigidas e publicizadas; no segundo, investigaremos em que medida o texto repõe constantes encontráveis na obra canônica de Rosa ou, ao contrário, com elas contrasta. Não raro, obteremos como resultado o mapeamento concomitante de semelhanças e dessemelhanças, quando não de dessemelhanças de superfície e semelhanças de fundo (ou vice-versa?).

Idealmente, o isolamento daquilo que permanece relativamente inalterado no meio das variações possa fornecer a definição bastante aproximada das características últimas do autor.

Em particular, as narrativas inacabadas, em função de sua natureza, requerem um tratamento especial. Métodos tradicionais de análise literária só são aplicáveis a elas de forma parcial e especulativa. A consistência de foco narrativo, fábula, enredo, personagens, tempo, espaço, tonalidade, linguagem, camadas alegóricas, significados subjacentes etc, só pode ser assumida no seu caráter provisório e, quando muito, projetada com discrição. Nunca saberemos se as páginas não escritas da composição não compreenderiam revoluções e alternâncias na maneira como esses elementos foram inicialmente configurados. De qualquer forma, o texto truncado é tudo o que possuímos e, dentro de uma certa margem de manobra, ele permite que nele identifiquemos técnicas, tendências, significados em processo de construção e demais atributos fundantes e distintivos de um certo tipo de narrativa. Isso posto, não nos furtaremos a explicitar os componentes formais e temáticos que estruturam essas peças, não sem a intenção ulterior de poder cotejar esses traços com os escritos canônicos de Guimarães Rosa.

Para exemplificar nossa metodologia de operação no que tange à análise das narrativas inacabadas, tomo como paradigma um ensaio que parece ser bem-sucedido em aliar uma abordagem genética com reflexões mais amplas sobre a natureza do texto literário e a sua relação com as demais obras de um mesmo autor. Trata-se de “Autopsie d'un livre inexistant: *La Reine Albemarle ou le Dernier touriste*”, de Michel Contat, escrito em 1985⁶⁹. Valendo-se de dois excertos publicados em revistas da época e um fragmento inédito de 30 páginas, Michel Contat discorre sobre um livro que Jean-Paul Sartre estaria escrevendo no início da década de 1950, ligado a viagens empreendidas à Itália – *La Reine Albermarle ou le Dernier touriste*. O texto crítico é dividido em duas partes, (i) “Les données de l’information et les questions ouvertes” e (ii) “Le fragment inédit: ‘[Pages sur Rome]’”; os demais títulos de seções definem claramente os passos da análise:

- [Primeira parte] “Les deux fragments ‘italiens’ publiés”; “Le projet du livre face à la question politique”; “Le projet du livre dans le contexte de la production sartrienne des années 50”; “Un projet d’écriture et son abandon”;
- [Segunda parte] “Description matérielle du manuscrit”; “Structure narrative”; “Hypothèse de datation”; “Le statut du narrateur”.

⁶⁹ CONTAT, Michel. Autopsie d'un livre inexistant: *La Reine Albemarle ou le Dernier touriste*. ITEM (online). Disponível em <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=172593>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

Mesmo qualificando seu artigo como “rapport provisoire d’une enquête en cours” (e, de fato, desde 1985, outros desenvolvimentos devem ter sido consumados, incluindo a própria publicação dos fragmentos do livro, em 1991), é impressionante verificar como, em curto espaço, o pesquisador logrou dar uma visão panorâmica de vários aspectos que costeam o projeto abandonado de Sartre: comentários sobre os textos publicados, contextualização do projeto do livro no quadro político da época e no curso da obra sartreana, descrição material do manuscrito e análise da estrutura da narrativa, passando pelo estatuto do narrador. À guisa de conclusão, Contat ainda é capaz de fazer um balanço do papel da narrativa no itinerário criativo de Sartre: “*La Reine Albemarle* indique le passage chez Sartre de *La Nausée* aux *Mots*, du roman autobiographique à l’autobiographie déclarée”⁷⁰. Sem poder me ater à validade das análises e interpretações do estudioso, penso que, estruturalmente, seu modelo de abordagem é exemplar para o exame de textos inacabados.

Assim, o tratamento dos textos inacabados nesta tese seguirá, em geral, os seguintes passos:

1. Um trabalho prévio de delimitação do *dossier génétique* de cada narrativa, isto é, a identificação e avaliação dos diferentes documentos relacionados aos projetos das composições interrompidas (planos, esquemas, notas de pesquisa, esboços, redações preliminares fragmentárias, versões redacionais), considerados, tanto quanto possível, na sua cronologia e interrelacionamentos. Essa etapa não será aqui relatada ou esmiuçada: os *documentos de processo* não serão descritos na sua materialidade, nem sumarizados ou mesmo quantificados, a não ser quando apresentem alguma informação relevante para análises posteriores;

2. Não empreenderemos uma genealogia estemática dos manuscritos, nem faremos comparação sistemática entre variantes. Para cada narrativa inacabada, imaginaremos para análise um texto virtual de base formado pela versão considerada a mais adiantada da composição à qual adicionaremos partes de outros testemunhos que aparentemente completem o manuscrito principal ou esclareçam as suas características. Variantes estilísticas ou estruturais só serão mencionadas quando oferecerem subsídios interpretativos. Precisamos ressaltar que, na condução dos passos 1 e 2, renunciamos quase inteiramente à explicitação, no texto da tese, dos principais procedimentos que embasam a maioria dos trabalhos filiados à *Crítica Genética* – a descrição meticulosa dos *documentos de processo* e o assinalamento das variantes nas

⁷⁰ Loc. cit.

diferentes versões de um mesmo texto. Sem de modo algum menosprezar esses importantes e essenciais estágios preliminares de abordagem dos manuscritos, o que estamos propondo neste trabalho é privilegiar as atividades subsequentes de estudo do texto na sua condição de discurso passível de análise e interpretação literária e nos seus interrelacionamentos com os demais escritos de um mesmo autor.

3. A partir de informações registradas no *dossiê genético* ou daquelas encontráveis em documentos alheios a ele (cartas, diários, entrevistas, documentos de criação relacionados a outros projetos etc.), procuraremos determinar o(s) período(s) de concepção, planejamento e escrita de cada narrativa inacabada. Embora não estejamos interessados num enfoque “evolutivo” da literatura de Guimarães Rosa, localizar temporalmente os projetos ficcionais ajuda a relacioná-los com escritos cronologicamente vizinhos;

4. Estabelecido o manuscrito de base, a sua análise será tão próxima quanto possível daquela que seria levada a cabo se o texto tivesse sido finalizado: identificação de enredo e conflitos, foco narrativo, espaço/atmosfera, personagens, tonalidade, modos de utilização da linguagem e outras técnicas de estruturação do texto e produção de sentido;

5. Quando aplicável, faremos especulações quanto aos possíveis cenários de desenvolvimento da narrativa para além do texto já redigido, especialmente por meio do recurso aos *prototextos* (planos, esquemas, notas prévias). Os prototextos também servirão para explicar melhor o modo como a composição se configuraria, quando eles possuírem informações não materializadas nos manuscritos redacionais;

6. Procederemos, então, ao confronto dos procedimentos técnico-compositivos e significados incutidos ou esboçados na narrativa inacabada em relação àqueles presentes no restante da obra de Guimarães Rosa. Nesse momento, tentaremos apurar em que medida o escritor buscava novas formas de expressão e configuração de sua literatura, ou, antes, reutilizava práticas já encontráveis (ou a encontrar) na sua produção “regular”;

7. Adotando como pressuposto o fato de que os projetos inacabados, mesmo quando definitivamente abandonados, permanecem constituindo matéria-prima para a criação de um escritor, tentaremos vislumbrar e qualificar o modo como técnicas, personagens, eventos, formulações conceituais, e, até mesmo, trechos textuais inteiros migram do empreendimento interrompido para textos finalizados e publicados. Essa verificação abrange inclusive o material dos prototextos, não sendo raro que notas de pesquisa ajuntadas para uma narrativa inacabada sejam aproveitadas em um projeto diferente. É verdade que esses deslocamentos não se dão

sem reelaborações potenciais em vários níveis: a não menor delas sendo a sua mudança de contexto, que pode dar ao elemento textual uma nova e distinta (ou matizada) configuração ou significação;

8. Um balanço final (especulativo) do provável papel da narrativa dentro da trajetória literária do autor, isto é, que contribuição o texto, caso fosse finalizado, traria para a construção da imagem do escritor e da sua obra? Ou, posto de outra forma: o que o escritor queria eventualmente realizar com a narrativa em questão que ainda não tinha implementado com obras já escritas? Esse mesmo propósito será perseguido novamente na sequência de sua carreira?

Ao termo das etapas acima delineadas, teremos alcançado o seguinte mapeamento de cada narrativa incabada: a) circunscrição, em termos de testemunhos, de cada objeto de estudo; b) estabelecimento de sua localização cronológica; c) mapeamento das principais características formais e temáticas de cada narrativa e de seu contraste com outros textos do mesmo autor; d) projeções das motivações e “intenções” que cercaram o desenvolvimento do projeto ficcional, bem como do seu eventual impacto caso fosse inserido no “sistema de textos”⁷¹ do escritor em estudo.

No jogo entre identidade e alteridade, homogeneidade e heterogeneidade, repetição e diferença, escolhemos um modo bastante peculiar (e, oxalá, profícuo) de apresentação desta tese. Se, como objeto de pesquisa, já selecionamos textos que se notabilizam pela sua diferença de *status* em relação à obra canônica rosiana (segregação, desprezo, desconhecimento, dificuldade de acesso), manteremos como ponto de partida de nossa análise a proposta de continuar a destacar nelas as diferenças de conformação estético-literária no que tange às coordenadas *narrativa-ficção-sertão-oralidade* ou ao desafio que elas impõem em relação à imagem tradicional de Guimarães Rosa. Daí decidirmos agrupá-las segundo quatro grandes características principais que as fazem divergir dos escritos *mainstream* ou do retrato consolidado do autor de *Grande sertão: veredas*.

- i. O primeiro capítulo tratará dos escritos de “ambiência” ou cultura urbana, isto é, os textos de Rosa que, explícita ou implicitamente, adotam a cidade e seu modo de vida como cenário ou espectro. Esse grupo de composições contrapõe-

⁷¹ Penso aqui, bastante frouxamente e sem assumir filiação direta, no “sistema de obras” da tradição literária, tal como proposto por T. S. Eliot.

se, diretamente, à coordenada *sertão* e, subsidiariamente, ao traço *oralidade*, em função do emprego em regra indispensável da dicção culta.

- ii. O segundo capítulo discutirá textos que revelam a face participativa de Guimarães Rosa e mostram um escritor surpreendido a discutir temas de seu tempo nas páginas dos jornais, conquanto o faça, às vezes, por intermédio da ficção.
- iii. O terceiro capítulo abordará composições em que o modo narrativo será suplantado ou desestabilizado por outros modos de conformação discursiva – o descritivo, o aforístico ou o lírico; esse conjunto de peças contrapõe-se à coordenada *narrativa* e, indiretamente, ao atributo *ficção*.
- iv. O quarto capítulo concentrará narrativas inacabadas que repõem as coordenadas da obra canônica, mas ou expandem o seu alcance ou as manipulam de forma diferenciada, o que não deixa de configurar variações e contrastes.

Está claro que a separação dos textos nos capítulos é imperfeita: um mesmo escrito pode apresentar caráter urbano, engajado e anti-narrativo, mas só será mais detidamente analisado em apenas um dos capítulos. Ademais, eventualmente, outros tipos de agrupamento amparados por dessemelhanças poderiam ser legitimamente aventados (gênero, configuração do narrador, tonalidade etc.), mas esses que preferimos parecem conseguir abranger o maior número de peças com potencial de ostentar contrapontos à literatura de Guimarães Rosa já amplamente estudada nos seus textos canônicos.

Algumas instabilidades metodológicas atravessam este trabalho. A primeira delas diz respeito à identificação e seleção do que chamamos textos “marginais”. Pelo fato de constituírem publicações póstumas e terem atraído reduzida atenção da crítica, *Estas estórias* e *Ave, palavra* impuseram-se como escolha natural para o *corpus* desta tese. Por outro lado, seria possível pinçar textos menos estudados em todos os volumes de contos de Guimarães Rosa, o que também lhes conferiria o qualificativo de “marginais”: “Minha gente”, de *Sagarana*; “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile*; “Tarantão, meu patrão”, de *Primeiras estórias*; “Droenha”, de *Tutameia*; e outros⁷². Inversamente, “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas estórias*, é um dos contos mais celebrados do autor e já foi alvo de investigação por nomes importantes de nossa crítica.

⁷² Complicação mais acentuada propiciam os primeiros contos de Guimarães Rosa, publicados em jornal nos anos de 1929 e 1930 (quatro composições) e duas narrativas escritas em 1937 que faziam parte da primeira versão de *Sagarana* (o manuscrito intitulado *Sezão/Contos*), tendo sido dele extirpadas. Essas produções mais antigas dariam alguma contribuição à avaliação da literatura rosiana posterior a 1946? Para os fins desta tese, a resposta é negativa.

O critério a que nos resignamos foi a utilidade de nos concentrarmos nos escritos redigidos avulsamente em diferentes momentos da carreira literária rosiana e que foram enfeixados em livro somente após a morte do autor. Além disso, os contos menos discutidos das outras coleções sempre se beneficiam das análises globais do volume de que fazem parte, e mesmo da perscrutação das narrativas vizinhas. Problema similar cerca a seleção das narrativas inacabadas. Enquanto algumas delas se alongam por mais de duas dezenas de páginas, outras se esgotam em um mísero parágrafo. Onde traçar a linha de corte que discrimine as peças efetivamente relevantes? Nosso critério, inevitavelmente subjetivo, será a possibilidade de detectar minimamente, no texto inacabado, o esboço de um enredo, motivo ou problema compositivo de interesse.

De qualquer forma, apesar de desejável (e necessária), uma abordagem completa dos textos “marginais” e das narrativas inacabadas, na sua integralidade, minaria as pretensões de oferecer um quadro menos composto e ininteligível da literatura dispersa de Guimarães Rosa (e aqui estamos nos rendendo, com frustração, à dolorosa e inexorável exigência de seleção e simplificação que apontamos no início desta introdução). Por isso, quantidade não irrelevante de escritos de *Ave, palavra* e *Estas estórias* e algumas narrativas interrompidas não serão aqui discutidos, em função de sua menor adequação aos critérios adotados como norteadores dos capítulos deste trabalho.

Uma segunda inquietação está ligada à circunscrição genérica. Não abordaremos aqui nenhum texto estritamente poético (no sentido substantivo) de Guimarães Rosa. Isso exclui os heterônimos rosianos (a série “Coisas de poesia”), o conjunto de poemas de “O burro e o boi no presépio” e a peça “Grande louvação pastoril à linda Lygia Maria”, de *Ave palavra*, além de um grupo de poemas inéditos existentes no arquivo do escritor. Por outro lado, “A caça à lua” e “Evanira!”, por configurarem uma mistura de prosa e poesia, serão comentados. Penso em algumas justificativas para essa escolha, talvez nenhuma delas de todo convincente. Primeiro, Guimarães Rosa nunca assumiu verdadeiramente a sua condição de poeta, evitando publicar *Magma*, de 1936, e flertando com a poesia de maneira ambígua nas páginas de jornal, ao recorrer a heterônimos. Onde essa face poética de Rosa, até mesmo pela quantidade das peças compostas (se adicionarmos as que permanecem desconhecidas), parecer merecer um trabalho específico. Segundo, a restrição a composições em prosa de tendência ficcional dá a esta pesquisa uma maior organicidade, uma vez que os problemas postos por textos narrativos são bem diferentes daqueles demandados por textos poéticos, embora tenham todos eles o mesmo autor. Um terceiro argumento, não completamente desprezível, relaciona-se com o incremento

explosivo das peças a serem debatidas nesta tese, já assoberbada por um número de difícil abordagem.

Associado a esse último ponto, aliás, está um terceiro desafio metodológico. Levada a cabo segundo a nossa proposta, esta tese lidará com quase meia centena de textos. Arriscamos que o trabalho ganhe extensão além da medida e/ou que as análises dos objetos sejam incipientes e insatisfatórias. De fato, para acercar-me de quantidade tão vasta de composições, será impossível efetuar explorações exaustivas. Na maior parte das vezes, o objetivo será elaborar um comentário razoavelmente breve, procurando contextualizar o texto na produção rosiana e identificar alguns problemas que ele pode suscitar. A amplitude da dissecação dependerá de vários fatores: a extensão do texto focalizado, sua complexidade interna, os diálogos que ele estabelece com o restante da obra de Rosa e com o meio literário ou social em que está diretamente enraizado, a relação de tensão ou continuidade que instaura com a literatura “canônica” rosiana, a desnecessária repetição de interpretações ou avaliações já enunciadas ao longo da análise de um texto precedente. O espírito de nossa pesquisa é antes chamar a atenção para os textos “marginais”, de modo que eles possam futuramente ser alvos de estudos mais aprofundados. Quanto aos inacabados, tentaremos, sempre quando possível, estendermo-nos um pouco mais sobre eles, em virtude da impossibilidade de reproduzi-los na íntegra e de o acesso a eles estar subordinado a deslocamentos físicos do interessado ao arquivo do autor.

Capítulo 1 – Escritos de ambiência e cultura urbana

Em carta dirigida a João Condé e publicada em 21 de julho de 1946 no Suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*, Guimarães Rosa explicava por que escolhera, em *Sagarana*, o interior de Minas Gerais como palco de sua ficção:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.¹

Tomada essa confissão ao pé-da-letra, o regionalismo de Guimarães Rosa deveria sua eclosão a três fatores primordiais: um *afetivo* – a saudade da terra natal; um *pragmático-racional* – a maior familiaridade com o objeto; um *estético-metafísico* – a possibilidade oferecida para a apreensão e representação de aspectos de uma humanidade mais pura e verdadeira e do modo como as vidas sofrem as suas mutações. O êxito do livro de estreia avaliza a decisão e, em teoria, promove as três condições acima ao patamar de fórmulas de sucesso. Bem realizar uma obra e alçar-se a escritor célebre demandariam a feliz seleção de uma *matéria rara e profícua* sobre a qual tivéssemos *extenso domínio* e com a qual cultivássemos *empatia profunda e genuína*. Nos 21 anos seguintes, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* recolocam os mesmos requisitos e a mesma estratégia de modo intensificado, porquanto Rosa incursionará pelo espaço do sertão (e entre a sua gente) de maneira cada vez mais incisiva e programática. Como decorrência das pesquisas de campo e bibliográficas e dos inúmeros depoimentos e histórias fornecidos pelos habitantes interioranos, amplificam-se *conhecimento, conexões sentimentais, e perspectivas* a explorar.

Quis o destino, porém, que Guimarães Rosa fosse um homem cosmopolita, um estudioso sem fronteiras e um espírito sensível à multiplicidade das manifestações mundanas.

¹ Carta reproduzida em ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 443.

Donde resultou que as ligações emocionais, a erudição enciclopédica e a percepção dos problemas existenciais humanos, embora tendo no espaço geográfico do sertão a sua fonte privilegiada, a ele não pudessem ficar restritos. Rosa viverá 13 anos em Belo Horizonte, 4 em Hamburgo, 2 em Bogotá, 3 em Paris e 24 no Rio de Janeiro, totalizando 46 anos de vida a residir em grandes centros urbanos². Não parece razoável assumir, sem maiores investigações, que quase meio século de experiências citadinas não tenha agido sobre a sua produção literária.

O fato é que agiu. Uma recensão dos textos de *Estas estórias* e *Ave, palavra*, acrescidos das narrativas inacabadas do arquivo de Guimarães Rosa, irá distinguir mais de 30 composições em que o sertão (ou outra região interiorana do Brasil, como o Pantanal) não provê o “cenário” dos acontecimentos ou reflexões. Chamarei de “ambiência urbana” a atmosfera que predomina nesses escritos, em que eventos, assuntos e objetos associados a um meio culto, intelectualizado e regido por problemas e relações interpessoais distintos do mundo rural (pelo menos em superfície) têm a sua aparição ou desenvolvimento. O *status* dessa literatura na obra de Rosa é ambíguo, contudo. Em seus livros canônicos publicados em vida, a cidade aparece, em geral, muito discretamente, como ponto de fuga; ou pontualmente, em contos como “Darandina” e nos prefácios de *Tutameia*. Os textos de ambiência e cultura urbana, Guimarães Rosa deu-os aos jornais, e relegou-os, por fim, a coletâneas heterogêneas que nem pôde ver impressas. É como se eles precisassem ser escritos, mas não devessem manchar um percurso literário zelosamente edificado sobre a mitopoética sertaneja³.

Uma abordagem crítica desses escritos deverá passar, com maior ou menor profundidade, com maior ou menor êxito, pelas seguintes indagações: (i) o que existe no tema ou episódio de vinculação urbana que se fez pertinente de elaboração literária no imaginário de um escritor tão comprometido com o mundo do sertão?; (ii) essa ambiência “alternativa” impõe novas exigências ou determinações formais para a configuração do texto rosiano?; e (iii) que tipos de efeitos de sentido específicos o autor potencializa a partir desse novo “terreno” literário?

A resposta para a primeira pergunta passa pela admissão de que um grande escritor não pode ter seu escopo de atuação limitado por um grupo fechado de motivos, tipos de personagens, espaços geográficos ou procedimentos formais: como já adiantamos, a faculdade de engendrar simpatias, estimular o estudo aplicado e dar origem a eventos extraordinários ou genuinamente

² Fechando a conta dos 59 anos da existência de Guimarães Rosa, serão 9 anos passados em Cordisburgo e 4 anos entre Itaguara e Barbacena.

³ A título de comparação, quase todos os contos “sertanejos” de *Primeiras estórias* e *Tutameia* também estamparam primeiro as páginas de jornais e nem por isso foram deixados de lado.

representativos não é prerrogativa do sertão. Quanto à segunda pergunta (de que modo o conteúdo regula a forma?), mostraremos que existem, de fato, algumas características que se manifestam com maior tendência nesses escritos urbanos, mas, outrossim, que muitas das técnicas retórico-compositivas e dos dilemas relevantes da ficção rosiana independem da paisagem em que estão insertos, havendo profusas interseções formais e temáticas entre as histórias do sertão e da cidade.

Opressão, introspecção, desajustamento

Na primeira entrevista concedida por Guimarães Rosa após a publicação de *Sagarana*, o escritor afirmou:

O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência. À medida que vou vivendo e sonhando, participando de um mundo diferente do da minha infância, vou sentindo que *mais tarde serei capaz de me tornar um escritor da cidade*, quando os fatos e as pessoas de hoje forem partes da minha memória, constituirão lembranças e saudades, como as de Cordisburgo e Itaguara.⁴

Fatos, pessoas, lembranças e saudades tomam uma fisionomia bastante peculiar em grande parte da literatura de ambiência e cultura urbana de Guimarães Rosa: a forma de uma disforia sem horizontes de superação. Mesmo variados os temas e a conformação textual, algumas constantes atravessam esses escritos que, pela sua recorrência e diferenciação com respeito aos traços da obra sertaneja padrão de Rosa, parecem ser determinados por essa incursão pelo mundo citadino, mesmo que a intenção do autor não tenha sido disso de todo consciente: a sensação de desajuste e distanciamento social, isto é, de não pertencimento à comunidade e seu modo de vida; a relação conflituosa com o outro; o recurso à introspecção como fórmula confessional do discurso; o sentimento de angústia, opressão e melancolia; a impossibilidade de equacionar os conflitos e operar uma mudança benéfica para a vida das

⁴ BORBA, José Cesar. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946, grifos meus.

personagens; a larga aplicação da experiência autobiográfica do autor, muitas vezes minimamente mascarada.

Ladislau

Excetuados aqui os primeiros contos publicados entre 1929 e 1930, o ambiente urbano invadirá a literatura rosiana tão cedo quanto a data de sua primeira viagem à Europa. No arquivo literário de Guimarães Rosa, um dossiê de notas identificado pela rubrica *Europa, Cidade, Alemanha, Itália* encerra uma narrativa sem título, composta de 4 fólios datilografados em tinta vermelha sobre um papel jornal bastante envelhecido⁵. Conquanto o escrito prescindia de datação, seu conteúdo e o aspecto gasto do suporte legitimam a conjectura de ter sido ele redigido à época em que Guimarães Rosa viveu na Alemanha, entre 1938 e 1941.

Um narrador onisciente em terceira pessoa descreve os primeiros momentos da chegada de um navio à costa da Alemanha, a partir da perspectiva de um dos passageiros, nomeado Ladislau. Algumas operações de bordo são detalhadas e personagens são caracterizadas, mas o foco desse fragmento de narrativa são os pensamentos e o estado-de-espírito de Ladislau, exteriorizados, muitas vezes, pelo emprego do discurso indireto livre. A estória se interrompe, contudo, sem que o protagonista alcance ver a terra europeia pela primeira vez em sua vida.

Apesar de o relato ter seu cunho testemunhal disfarçado pela instalação de um narrador heterodiegético, múltiplas e indisputáveis evidências nele introduzidas endossam a possibilidade de reputá-lo como uma ficcionalização da experiência autobiográfica do próprio Guimarães Rosa:

1. “Ladislau” teria sido o primeiro nome escolhido por seus pais para batizar o autor⁶;
2. O navio, “General Artigas”, citado na narrativa, é o mesmo que levou Rosa à Alemanha;
3. Ladislau tem trinta anos, a mesma a idade de Guimarães Rosa quando embarca para a Europa;
4. Alude-se duas vezes a uma “cidadezinha de Minas Gerais” na qual o protagonista teria passado a sua infância;

⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-01,01; p. 172-175. A partir de agora, citações retiradas desse manuscrito serão identificadas apenas pelo número da página em que se encontram.

⁶ Diz Vilma Guimarães Rosa: “Este [Guimarães Rosa], pelo gosto paterno, se chamaria Ladislau. Mas prevaleceu o João, escolha em honra de São João, que nascera três dias antes...”. Cf. ROSA, Vilma Guimarães, op. cit., p. 395.

5. O destino de Ladislau é explicitamente referenciado como não menos que o “Consulado Geral, em Hamburgo”.

Não será descabida, destarte, a hipótese de Guimarães Rosa, em terras germânicas, ter iniciado um romance autobiográfico a glosar a sua primeira estada europeia. Que a narrativa truncada sugira romance e não conto ou novela, parece justificar o andamento lento, a constituição de uma galeria de personagens, a diligência na exploração psicológica do herói, a inexistência, em curto alcance, de intriga ou conflito. Continuado, “[Ladislau]” poderia ter amadurecido como um romance urbano centrado na introspecção de uma personagem culta.

No domínio técnico-composicional, “[Ladislau]”, embora redigido de forma segura e aspergido de felizes escolhas expressivas, é uma narrativa convencional quando comparada aos contos de *Sagarana* e ao restante da obra rosiana: não há rastros de neologismos ou sintaxe arrevesada e a narração é cronológica (com incursões retrospectivas bem marcadas) e espoliada de obscuridades, sendo meta do narrador explicar eventos e sensações íntimas o mais clara e analiticamente possível; o tom é grave e sorumbático. No nível estilístico, o texto está impregnado de imagens, ora na forma de comparações explícitas, ora de construções metafóricas:

O que Ladislau sentiu foi como um pequeno susto, *como que ao toque de um despertador de manhã cedo, ou, no meio de uma dança, brusca parada da orquestra.* (p. 172)

Sete horas da noite, ainda com muita claridade, *flutuando no cinzento.* (p. 172)

Pensar é às vezes coisa esquiva, livre e alta, *como a música.* (p. 172)

Não era como ele, Ladislau, que sorria mas escapulia, isolando-se *como gota de óleo, na água insípida dos grupos de gente.* (p. 173)

[...] fantásticas visões que subiam para o mundo invisível, *cavalcando o aroma das tintas de impressão, e do papel bonito.* (p. 173)

Porque o homem [Augustin Klein] se aplicava à “sua” Alemanha, *como sobre árdua lição esquecida, tentava refazer o seu passado.* (p. 174)

E sempre que podia, [Diniz] se isolava, *como um animal doente.* (p. 175, todos os grifos são meus)

Acompanhando o olhar de Ladislau e tingido dos sentimentos dessa personagem – que logo qualificaremos –, esse princípio de narrativa desvela como objetivo secundário apresentar

uma espécie de painel do microcosmo que constitui o navio. Um grupo numeroso de personagens aparentemente acessórias vai desfilando ao longo do texto, aparecendo e desaparecendo, num movimento que tem correspondência formal com as perambulações de Ladislau pelas dependências da embarcação e o fluxo de suas meditações: “Bitte Schon”, o *steward* atencioso; Frau Doss, viúva espalhafatosa e de posses; o “Poeta d’Água Doce”, pálido e lúgubre; Herr Juul, “o da Bayer”; Herr Hohnold, ruivo; Brício, gorducho, desenvolto, leviano; Annemarie Klein, de ascendência alemã, mas brasileira e interessada em Ladislau; Herr Klein, interessante e com os mesmos gostos e temperamento do protagonista; Dr. Hänfling, ex-soldado com queda pelo pôquer; Amaral, mordaz; Diniz, o apaixonado que deixara a amada no Brasil. De cada personagem ficamos sabendo algo dos traços e da vida pretérita, procedimento que acaba esboçando um quadro social em diminuto das espécies de viajantes que cruzavam o Atlântico rumo à Europa naquele final da década de 1930. É provável que, com o desenvolvimento do enredo, o panorama saísse enriquecido.

O motivo axial de “[Ladislau]”, todavia, é o impacto que a chegada à Alemanha provoca no herói, não sendo casual que a narrativa tenha início justamente à embocadura do rio Weser, uma entrada fluvial do noroeste do país. O jogo no qual Guimarães Rosa mergulha a sua personagem é baseado numa radical oposição entre expectativa – os sonhos, esperanças e promessas da primeira viagem à Europa – e aquilo que Ladislau vem a verificar ou pressente ser a realidade. Na forma preambular em que foi legada, “[Ladislau]” é uma narrativa de desencanto.

O estado de frustração tem a sua manifestação primeira no fato de Ladislau não ser capaz de experimentar nenhuma excitação ou maravilhamento no instante de seu avizinhamento da Alemanha. Pelo contrário, tudo o que ele visualiza é prosaico e pouco atraente: sirenes, nevoeiro, manobras da tripulação, a gente do navio se divertindo como dantes:

Era o momento de reviver, em toda a sua veemente ânsia, os momentos mais caudalosos e agudos de desejos: as leituras aguçantes, as facilidades adivinhadas, as belezas tanto imaginadas... [...] E, no entanto, logo agora a realidade se escoava regular, prosaica, sem violência, sem o impacto fulgurante de um milagre... Aquele acontecimento, tão transcendente e coroadório na sua vida, estava faltando festa. [...] Mas a realidade inundava tudo, vulgar e estúpida. (p. 172-173)⁷

⁷ Esse sentimento de frustração é similar ao que acomete Manuelzão, em “Uma estória de amor”, incapaz como Ladislau de abrir-se para a condição de gratuidade e extroversão da festa que organiza e preside, constatação que antecipa um dos principais argumentos desta tese, de que existe uma permeabilidade incontestada e copiosa de temas,

Dramatiza-se o confronto entre o desejo e a impotência do homem em satisfazê-lo, seja em virtude da imperfeição inerente às coisas, seja pela deficiência do próprio indivíduo em aceitar que o real nunca pode se ombrear com a miragem: “A Europa, queria-a irreal, se transmutando continuamente em beleza, qual labor de fadas, e com outra ordem de acontecimentos, de leves leis, onde só a alegria fosse possível” (p. 173). A narrativa procura construir um Ladislau estranho e sensível, descontente da vulgaridade do mundo e das pessoas, iludido por idealidades e belezas essenciais inalcançáveis – um ser destinado a eterno estado de carência. A ele Annemarie Klein teria dito: “— O senhor é um ‘únikum’ (p. 173). Mais à frente, o narrador pergunta: “Devia estar alegre, e alegre estava. O que faltava então?” (p. 173). Além, num parágrafo filosofante, duas formulações denunciam o ideal malogrado: “Só na amplitude livre do espírito, na virgindade pura do ser livre e sem liames, residiria a exaltação soberana. Só no abstrato o espírito poderia abarcar a totalidade do território que é seu legado” (p. 175).

Um ano apenas após a escrita de *Sezão/Contos*, Guimarães Rosa desliga-se momentaneamente do encantado e tumultuoso universo sertanejo para delatar, sobre o pano de fundo de uma atmosfera urbana, requintada e convencionalizada, a desilusão de uma alma ávida de sublime no seu atrito com a banalidade e pequenez do mundo. Guimarães Rosa recusa Guimarães Rosa? À extroversão, segue-se a introversão. À alacridade, a melancolia. À comunidade rural, a sociedade citadina. E, no entanto, talvez não seja exatamente isso. *Sezão/Contos*, de 1937, já continha duas narrativas (futuramente renegadas) em que o tom reflexivo e pessimista era predominante – “Uma história de amor” e “Questões de família”. *Sagarana* manterá dessa primeira versão do livro de contos a desolação de “Sarapalha” e o desconcerto do mundo (consertado, ao final, por um *deus-ex-machina*) de “Conversa de bois”. “[Ladislau]” expõe mais agudamente o contraste entre um Guimarães Rosa desabusado e jovial, e outro meditativo e elegíaco; um ocupado em ressaltar a mágica maravilhosa e redentora do mundo, e outro a remoer as suas calamidades, tragédias e desventuras; um que retorna inapelavelmente ao espaço folclórico de sua infância e outro que quer dele, o tanto quanto possível, distanciar-se.

Rei de ouros, Rei de espadas

“[Ladislau]”, ao que tudo indica, foi iniciado no intervalo entre *Seção/Contos* e a publicação de *Sagarana*, e poderia não passar de uma composição oportunista instigada pelas excitações de uma viagem inédita. A disposição rosiana de se afastar do veio literário aberto por seu primeiro livro de contos sobrevive à efeméride, todavia. *Rei de ouros, Rei de espadas* é narrativa mencionada apenas uma vez nos índices de Guimarães Rosa: uma lista de obras ordenada alfabeticamente em que se acham *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, mas não *Primeiras estórias* (ver Anexo 1, índice 8). Já uma folha avulsa integrante dos manuscritos redacionais desse projeto permite datar com menor incerteza senão a escrita dos primeiros rascunhos, pelo menos o processo de concepção do empreendimento: trata-se de um debuxo autógrafo de folha de rosto de livro na qual se inscrevem, além do nome do autor e do desenho de cartas do baralho, três informações valiosas ao historiador: primeiro, a caracterização de *Rei de ouros, Rei de espadas* como “romance”, qualificativo aposto entre parênteses abaixo do título; segundo, a data de 1945, alterada, por meio de rasura, para 1946; por último, a referência à “Editora Universal”, casa que publicou as primeiras duas edições de *Sagarana*, sinalizando que, na altura do esboçar-se dessa folha, o relacionamento com a editora já havia sido firmado⁸. Naturalmente, é impossível precisar o efetivo grau de comprometimento e empenho de Guimarães Rosa no sentido de finalizar todo um romance entre anos de 1945 ou 1946. Em verdade, entre os poucos manuscritos do texto – aos quais se somam algumas páginas de esquemas, planos e “estudos” para a narrativa –, não existe versão que ultrapasse a amplitude de 25 fólios. Assim, a folha de rosto e a data nela inscrita podem não ter passado de exercício ocioso ou aspiração baldada. Não pode mesmo ser descartada a hipótese de ela resultar de um exercício lúdico aventurado antes mesmo de qualquer linha do texto ter sido escrita.

Outro manuscrito, contudo, adiciona um capítulo subsequente à história dessa narrativa. Antecedendo o texto de uma das versões do romance, uma nova folha de rosto traz agora o nome da “Livraria José Olympio, Editora” e a data de 1950⁹, dados que nos induziriam a reconhecer que na mesma década do planejamento e escrita de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa também se ocupara de um romance que vinha idealizando, provavelmente, desde a primeira metade da década de 1940. Será importante, dessa maneira, tentar verificar o que o escritor mineiro pretendia com essa obra.

⁸ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,40. As primeiras duas edições de *Sagarana* foram publicadas pela Editora Universal, ambas em 1946; a terceira edição do livro, já pela Editora José Olympio, data de 1951.

⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,27.

A investigação torna-se mais atraente quando constatamos que *Rei de ouros, Rei de espadas*, à primeira vista, pouco se assemelha ao que Guimarães Rosa tinha escrito até então ou ao que viria a escrever, no geral, mais adiante. Grosseiramente, esse princípio de romance inacabado conforma-se como uma narrativa em primeira pessoa na qual um narrador-personagem, à medida que relata suas ações num tempo presente ou resgata as memórias de um passado próximo, dramatiza os seus estados de consciência. O princípio estruturador do discurso é a análise: análise cerrada e cortante da personagem sobre si mesma, sobre as pessoas que a cercam e sobre o ambiente em que ela se vê inserida. Dentro da tipologia de romance que Alfredo Bosi parafraseia de Lucien Goldmann, esse fragmento de *Rei de ouros, Rei de espadas* pode ser classificado como “prosa subjetivizante”, pois

[s]ubindo ao primeiro plano os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a 'atmosfera'; e desloca-se o eixo da trama do tempo "objetivo" ou cronológico para a 'duração psíquica' do sujeito.¹⁰

O narrador-protagonista (não nomeado), jovem de cerca de 21 anos, abandona a casa em que mora com o irmão Pedro e a cunhada Ermelinda, após severa alteração com ambos. No caminho, recapitula detalhes da discussão e bosqueja as personalidades de seus parentes: Pedro é mais velho e controlador; Ermelinda faz o papel da esposa adúltera e maliciosa com quem a própria personagem teria se envolvido de forma passageira. Seu plano é fugir, tendo levado os pertences para a residência de um vizinho, Hédio Ramalho. Na rua, ele junta-se a um comício político e se deixa envolver pelo calor da multidão. Em seguida, para escapar a um conhecido, dirige-se a uma lanchonete. Lá, tenta abafar os pensamentos negativos e a sensação de desalento por meio de devaneios eróticos. Cogita visitar um bordel. Deixa a lanchonete e encontra Valentim, a quem trata rudemente, fato que lhe causa remorsos. Reflete sobre antigos pavores e paranoias. Finalmente, escolhe um hotel onde decide passar a noite. No quarto, mete-se na cama e procura dormir. Experimenta um estado indeciso entre a vigília e o sono, molestado pelos ruídos circundantes, até que adormece e sonha um sonho desconexo, despertando com a chegada de um homem com quem deverá dividir o quarto. No dia seguinte, ambos entabulam conversa breve, até que o estranho se vai. O narrador também deixa o hotel, com a intenção de se dirigir à casa de Henning, espécie de filósofo místico que o orienta

¹⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 393.

em questões espirituais. A sensação de bem-estar conquistada com o novo dia se esvai à proporção que percorre o itinerário. Alcança a casa de Henning, assemelhada a um templo pagão. Confessa a ele a sua intenção de fugir, mas o amigo não vê a ideia com bons olhos e passa a dissertar sobre temas para os quais nem mesmo a personagem consegue dar atenção, momento em que a narrativa se interrompe.

A excentricidade de *Rei de ouros*, *Rei de espadas* em relação à parte mais volumosa da produção de Guimarães Rosa se revela em várias instâncias:

1. no foco narrativo: um discurso confessional subjetivo e interiorizado de homem culto, em substituição ao usual “contador de casos” da ficção tradicional de Rosa. Aqui não temos nem mesmo aquela expansividade projetada do discurso monológico de *Grande sertão: veredas*, onde o diálogo presumido rompe as barreiras do solilóquio. O espaço diegético circunscreve-se à mente de uma personagem ensimesmada que reflete, devaneia e rememora. Na obra rosiana, essa estratégia narrativa específica encontra ponto de contato privilegiado em “Páramo”.
2. no espaço exclusivamente urbano onde se move o protagonista: a partir dos indícios que o texto oferece, é possível identificar Belo Horizonte como a cidade em que se passa a estória, fato também único na parte conhecida da literatura de Guimarães Rosa.
3. na linguagem: mais rarefeita na ginástica verbal e na incidência de construções não usuais, termos raros ou neologismos. Veremos como, em grande parte do texto, predomina uma linguagem simples, de períodos curtos e sintaxe domesticada.

O elemento condutor e estruturante dessa abertura de narrativa são as oscilações do humor e dos sentimentos do narrador-personagem. Pouco a pouco vai-se consolidando a figura de um ser humano deslocado e descontente do mundo em que vive, não só no âmbito das relações privadas (familiares e amigos), mas também em face da coletividade social. Amargura, ressentimento e frustração emanam ininterruptamente do narrador, dando origem a uma atmosfera negativa, pesada e sufocante¹¹:

¹¹ Esse clima desencantado e algo sórdido lembra obras como *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski.

Detesto este bairro, este fim-de-linha. Me raiva a cidade inteira. (p. 1)¹²

Horrível, todos cães somos... Horrível. (p. 1)

Um foco de inferno vai-se alargando aqui. (p. 2)

Ridículo, outra vez. [...] Tudo raso, cômodo, zoológico... (p. 2)

Mas, o que não me sorria era o péssimo colorido tomado pelas coisas e contas que o meu pensamento enfiava, tudo triste, feio e desmerecido. Ano atrás, a verificação muito me acabrunharia, como anúncio de período pouco agradável, de depressão e desalento, todas as ideias levando-me serra-abaixo e todos os temas me agredindo. (p. 7)

[...] por aí, comecei a sentir-me diminuto e hesitante, como de toda vez que devia executar alguma coisa prática, simples fosse e comezinha. (p. 10)

A consciência narrativa arrasta o leitor para dentro de um torvelinho de pensamentos e sensações, oferecendo apenas *flashes* do mundo exterior e migalhas de dados biográficos contextuais. Além disso, nos primeiros parágrafos e em outras passagens pontuais, não existe nem mesmo uma distância significativa entre enunciação e enunciado, estreitados pelo uso do presente do indicativo: o discurso simula uma espécie de presente absoluto em que os fatos são descritos à medida que ocorrem: “E *agora* não adianta pensar” (p. 1); “Enquanto *caminho*, vejo que o meu espírito *se acerta e acomoda*, sinto-me quase bem” (p. 5, todos os grifos são meus). Como resultado dessa limitação de perspectiva à mente atormentada e inconsistente do narrador, tudo se torna flutuante e fragmentário, desconexo e impreciso. Ficamos sabendo muito pouco de Pedro e Ermelinda e, apesar de o narrador descrever trechos de sua discussão com eles, permanecemos íncios de seus determinantes; sobre uma personagem nomeada Alice as informações são vagas e precárias; outros nomes surgem ligados à vida profissional do protagonista – sr. Cassão, Valentim, sr. Brandão, Cirino –, mas logo se esvaem. Do próprio narrador, com exceção de seu temperamento e impressões íntimas, factualmente nos é revelado muito pouco: a dependência financeira do irmão Pedro, o caso adúltero com a cunhada Ermelinda, o curso interrompido de Farmácia, um emprego num laboratório e a vida passada “só a ler, a ler furiosamente, especulando ou divagando” (p. 2)¹³. Sendo composto, portanto, de ações banais e fatos concretos reduzidos, a ênfase recai necessariamente sobre as ponderações do narrador-personagem, sobre os modos como ele internaliza a experiência e representa essa

¹² Tomaremos como manuscrito de base o documento FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,16, sempre indicando o número da página ao lado dos trechos citados.

¹³ A referência ao curso de Farmácia (ciência ligada à Medicina) e ao hábito de leitura permitem a aproximação da personagem com a experiência autobiográfica do próprio Guimarães Rosa.

internalização. Donde sairemos com a imagem de um homem fraco, confuso, paranoico, cínico, mas altamente intelectualizado.

Nesse trecho inicial de romance, a personagem é posta em trânsito pela cidade: deixa a casa de Pedro e Ermelinda, larga as malas com o vizinho, toma um bonde até a Avenida Paraopeba, vaga pelas ruas, para num comício político, frequenta uma lanchonete e rumo até a Avenida do Comércio, onde se hospeda; sua última viagem, na manhã seguinte, é até a Barroca, onde mora Henning. Essa perambulação e pequenas paradas dão margem a que os pensamentos do narrador fiquem livres para também eles errarem sem foco obrigatório, tenuemente influenciados pelos eventos externos, enquanto motivados e premidos pelo turbilhão das emoções interiores.

[no bonde] Será que andei bem em deixar a minha mala e os embrulhos na casa de Hélio? Foi o que me acudiu, eu não podia trazer tudo comigo, neste bonde. Esse bonde não anda! Guarda-me que surge agora conhecido algum a assaltar-me com a sua presença... (p. 2)

[na lanchonete] Bem, de repente, volvi-me para os meus pensamentos, e vi que tinha ido longe, durante os minutos de distração, pulando aqui e para ali, por assuntos mal seriados, como comumente acontece. (p. 7)

[no caminho da Barroca] Ora, como eu já me cuidara, despreocupada maneira, perpétuo possuidor daquela essencial felicidade, punziu-me a constatação da queda, e reagi, detendo, na cena momentânea, o filme – o filme que jamais cessa de passar-se pela cabeça da gente – e experimentando retorná-lo, avessado, o que equivalia remontar o rio de desigual correnteza. (p. 17)

É sintomático, não obstante, que uma narrativa sobremaneira calcada na introspecção de um sujeito se dê ao trabalho de precisar detalhes espaciais e geográficos: nomes de bairros e logradouros, o conteúdo de uma vitrine de lanchonete, a decoração da casa de Henning. A propensão de Guimarães Rosa para o elemento concreto continua atuando. Além disso, evidentemente, os espaços visitados e os pequenos acontecimentos objetivos nunca deixam de ter significados (até num nível simbólico) para o percurso do protagonista.

Mas, talvez, o traço mais singular desse texto, em confronto com o Guimarães Rosa a que estamos acostumados, seja a formatação da linguagem. Nem nos contos gótico-fantásticos

da juventude, nem em *Magma*, e, muito menos, em *Sagarana* – as criações que, temporalmente, mais se avizinham de *Rei de ouros*, *Rei de espadas* – vemos um estilo tão desnudado de artifícios¹⁴. Primeiro, ao contrário do gosto pela sintaxe arrevesada, proliferam, em abundância, orações curtas, muitas vezes apenas nominais.

[p. 1]: “A raiva retorna”; “Pago ao condutor.”; “Posso contá-lo [o dinheiro].”; “Braços. Mãos.” “O cunhado de Ermelinda.”; “Ridículo.”; “Horrível.”;

[p. 2]: “Todos ignoram.”; “Nem isso.”; “Onde ninguém me conheça.”;

[p. 3]: “Gente estranha e simples.”; “Pior até resultavam.”; “Chorei, até.”; “Chegamos a chorar, os três.”;

[p. 4]: “Perdera meu estar-em-mim, então.”; “Pedro escutando, pesadamente aprovando.”; “Ódio!”; “Como recuar?”;

[p. 5]: “Vi Pedro, por último.”; “Meti na mala. Fiz embrulhos. Saí de casa. Não me impediram.”; “Agora, penso.”; “Dansava.”; “Ela eu podia ter amado.”;

[p. 6]: “Mas, há o caminho.”; “Vou, com a minha sede.”; “De uma vez.”; “Eram oito horas da noite.”; “O povo aplaudiu mais.”;

[p. 7]: “Defendo-me. Nada nasceu, ninguém sofreu.”; “Vou indo.”; “Cerveja, pastéis. Um mínimo de álcool, entretanto. Não podia ter fome.”; “Vale a pena viver.”;

[p. 8]: “Basta.”;

[p. 9]: “Um quietivo me fora dado.”;

[p. 10]: “Estava diante do hotel.”; “A fachada era verde. A porta térrea.”; “O homem atendeu o telefone.”; “Espantei-me violentamente.”;

[p. 11]: “Só havia o corredor.”; “Apaguei a luz.”; “Estirei-me.”;

[p. 12]: “Riram e falaram alto no corredor. O travesseiro, aos poucos, morre. Outra vez o senhor Brandão. Como defender-me?”; “De novo, o rumor, à porta.”; “Estão arrombando a porta.”; “O leão desapareceu.”

[p. 13]: “Fechei e abri os olhos.”

[p. 14]: “Continuei fingindo.”; “O homem sentou-se na cama.”; “Tirou as botinas.”; “Calçou os chinelos.”; “O homem tinha pigarreado.”; “Eu despeguei pouquinho os olhos.”; “E nada respondi-lhe.”; “A luz já se apagara.”;

[p. 15]: “Riu.”; “Caminhou para o lavabo.”; “Arregaçou as mangas da camisa.”; “Assoviava.”; “E esteve pronto, num átimo.”;

[p. 16]: “Agradei.”; “Estava pronto.”;

¹⁴ Como termo adicional de comparação, conferir a escrita empolada do discurso como orador dos formandos em Medicina, de 1930 (ROSA, Vilma Guimarães, op. cit., p. 533-543).

[p. 18]: “Rememorei-me.”;

[p. 23]: “Esperei.”;

[p. 24]: “Fingia ouvir e repousava.”; “A voz era agradável, mansa.”

Esse estilo conciso e despojado vai mesmo desembocar numa marcação cênica introdutória de capítulo: “A luz. O dia. Rodam, na rua. Esvoaçam, vozes. O quarto de hotel. Eu, deitado” (p. 15) ¹⁵.

Outra forma de simplificação do discurso é alcançada ainda pela economia no emprego de termos raros ou eruditos (ou um pouco menos prosaicos), expediente que dá ao texto um acento mais relaxado. Neologismos contam-se nos dedos (*inavaro*, *entusiasmal*, *pesporrente*, *íssimos de míopes*, *fosfora*) e o trecho abaixo, por exemplo, não apresenta esforço algum de sofisticação:

Desci do bonde na parada da avenida Paraopeba. Ao destino que levava, mais lógico seria ter ido até ao [sic] centro. Aqui, eram os meus encontros com Alice. Foram, direi melhor, pois não passaram de dois ou três, aqui, onde tomávamos o bonde ou o raro ônibus, voltando para as nossas casas, perto demais uma da outra. Juraria, entretanto, não ter pensado em Alice, quando saltei. Agora, penso. (p. 5) ¹⁶

Em alguns momentos, prevalece uma certa poética do baixo – “Tudo aquilo era doméstico, sem espécie de grandeza, sem harmonia trágica, sem possível representação...” (p. 4) –, uma espécie de concessão programática a caracterizações, vocábulos e expressões de pendor naturalista:

Uma vitrine abrigava pênfil friíssimo, entre alfaces. [...] Cerveja, pastéis. (p. 7)

¹⁵ A utilização de marcações cênicas e a transformação de narrativa em texto dramático vai se repetir, sabemos, em “Cara-de-bronze”.

¹⁶ Numa das versões de *Rei de ouros*, Guimarães Rosa anota, à margem de um dos fôlios: “Condensar, deixando simples, forte, mitogênico”. Essa diretiva pode explicar o porquê de trechos da narrativa terem sido contaminados por um estilo mais terso e sóbrio – equivalente ao identificado por Erich Auerbach no texto bíblico, por exemplo: a meta de emular um *discurso de origem*.

O mono bugiava e se regozijava, pronto a todos compromissos, a todas as acomodações. E sussurrava, no meu sangue, mais que um desejo, um projeto imediato: nenhum mal faz, que hoje, só hoje... vamos a uma pensão de mulheres... (p. 8)

Dois sujeitos saíam, um deles membrudo e gordo, com um pesado desembaraço de roceiro viajado. O outro, insignificante, tinha um ar de bajulador. O grande disse, guardando o palito no bolso: — “Pois eu vou lá, outra vez... Não nego, é só por causa disso, mesmo, que a gente se demora em cidade...” (p. 10)

Ponho seu Brandão coifado de fofa turbante azul e amarelo, sendo expulso da igreja, à missa das 10 horas, e choramingando, a queixar-se de incontinência de urina... (p. 12)

Embora esse estilo descomplicado e às vezes vulgar perpassasse toda a narrativa, um outro registro discursivo lhe serve de contraponto: as frases se alongam, a sintaxe se complica um pouco, os vocábulos perdem o seu ar chão e metáforas e símiles são adotados para figurar situações ou estados de espírito:

[...] uma coisa, entrada na raiva, nos comprimindo e apertando, juntos, diminuindo em volta de nós o espaço vivo, como a água de um poço a secar rápida, deixando mais e mais os peixes a se debaterem aglomerados, no lameiro do fundo. (p. 3)

Ainda tenho as mãos trêmulas, e, se recusei o copo nevado, foi porque tive medo de derramar a santa água na poeira, por amor de umas poucas gotas. (p. 6)

Em regra, esse modo alternativo surge relacionado às mudanças anímicas da personagem, alavancando devaneios líricos, reflexões, sonhos ou delírios. No seu instante mais agudo, a composição perde seu andamento controlado e sucumbe à livre associação de ideias, à pontuação caótica e à falta de subordinação entre as orações. Ainda assim, mesmo nos seus melhores momentos, a linguagem de *Rei de ouros*, *Rei de espadas* está longe de materializar aquela conquista bem realizada da expressão original e certa que Guimarães Rosa soube infundir aos seus outros narradores.

Até aqui, as correlações possíveis entre “[Ladislau]” e *Rei de ouros*, *Rei de espadas* – as narrações focadas na interioridade das personagens (em terceira e primeira pessoa), o clima

de frustração, o desacordo radical entre protagonista e mundo, a imersão nos hábitos e modos de vida urbanos, a linguagem distante da oralidade do contador de casos e bem mais convencionalizada –, duas narrativas que orbitam *Sagarana* temporalmente, não podem ser julgadas muito além do que coincidências aceitáveis. Comum a elas está a constatação de que Guimarães Rosa devotava-se à elaboração de conformações textuais não afins ao modelo de narrativa sertaneja desenvolvido nos nove contos de 1946. Por outro lado, é hora de declinarmos tentativamente o salientar das disparidades existentes entre escritos de “ambiência urbana” e o restante da obra de Rosa e ensaiarmos verificar se as alterações de forma mais visíveis implicam necessariamente variações em outras camadas do texto ficcional.

No seu substrato simbólico, *Rei de ouros*, *Rei de espadas* parece ter sido arquitetado para cultivar ligações multifárias com o jogo do Tarô. Há referências explícitas espalhadas no manuscrito, desde o título do romance e as cartas do baralho desenhadas numa folha de rosto. No capítulo intitulado “a ‘Rota’ e o ‘Taro’” (note-se o anagrama!), em que se descreve a casa de Henning, a alusão é aberta: “E, inscritas nos pentáculos, conjugavam-se as mágicas letras cabalísticas, desvendando, ricas de sentido. [...] o girar das vidas humanas, na estrada circular e dolorosa do desejo, e as figuras das *lâminas reveladoras dos arcanos*” (p. 23, grifos meus). Em que pesem esses indícios, o romance prometia ser um grande compêndio de teorias esotéricas que Guimarães Rosa estudava e, possivelmente, seguia.

Considerando que a parte da narrativa efetivamente escrita e/ou conservada por Guimarães Rosa corresponde, fatalmente, a parcela reduzida da totalidade da obra, torna-se pouco exequível elucubrar uma interpretação de como a simbologia do Tarô se inscreveria na tessitura do texto. O mais natural seria que as lâminas do baralho fossem associadas a figuras, espaços ou acontecimentos. Assim, o “Rei de Ouros” e o “Rei de Espadas” poderiam, eventualmente, referir-se, por meio de seus significados simbólicos, a personagens já apresentados ou ainda a serem introduzidos¹⁷. Por outro lado, mais do que relações pontuais, o Tarô talvez se articulasse de modo mais estrutural com o romance, de modo que *Rei de ouros*, *Rei de espadas* passasse a ser uma representação narrativa da “jornada do Louco”, isto é, a “história do homem em busca de sua origem e destino” na “estrada do autoconhecimento”. O

¹⁷ A título de exemplo, esboçemos uma análise incipiente: o narrador-personagem hospeda-se num hotel, sendo conduzido ao quarto dezoito. A lâmina 18 no baralho do Tarô representa a Lua. Nesse quarto, a personagem tem um sonho em que aparecem um “cão grande”/“cachorrão”, um mar em “fúria desordem” e “um sol que se emanava de si e incidia na face da lua” (p. 12). A carta da Lua no Tarô contém, efetivamente, cães, um tanque d’água e uma lua extremamente luminosa. Que a simbologia do sonho não se prende exclusivamente aos significados desse arcano maior fica claro pela inserção de outros elementos disparatados (leão, trombone). Mas a interseção parece existir, mesmo diluída.

Louco, entre os 22 arcanos maiores do Tarô, é o único não numerado, não tendo, portanto, “lugar fixo na jornada”. Segundo Maria Celeste Rodrigues, “ele representa o próprio homem que caminha, que se move, que busca a evolução”¹⁸, interagindo com os demais arcanos num percurso que parte do Mago (número 1) ao Mundo (número 21) – o final da peregrinação.

Viagem e procura do auto-aperfeiçoamento, aliás, são elementos centrais mesmo nessa versão truncada de *Rei de ouros, Rei de espadas*. Do narrador-personagem em movimento já falamos de passagem. No tocante ao tema da evolução espiritual, o discurso do narrador é igualmente pouco misterioso:

Meu caminho é longo de trabalhos – esculpir-me e destilar-me, para um mínimo de coesão e de certeza, onde possa caber a plenitude. (p. 6)

[...] se o lidar com os meus semelhantes pode atormentar-me tanto, maior é a precisão de refazer-me e reajustar-me, forjando-me uma armadura de cicatrizes e escolhendo um centro invulnerável em meu espírito. (p.9)

[...] os violentos sucessos do dia anterior significavam nítida ruptura, ou corte, separando-me das pessoas e condições que me tolhiam e impediam-me de exercer-me ou simplesmente de iniciar o trabalho sobre mim-mesmo a fim de preparar-me para poder viver plenamente [...] (p. 19)

[...] para onde deverei ir, para que cidade ou lugar, em que possa, mais facilmente entregar-me a mim mesmo, renascendo para outro modo de viver (p. 21)

Outra constante no texto é a referência ao “caminho” e suas variantes:

E pode ser que, um dia, eu venha a arrepender-me de ter recusado, à borda do *caminho*, as mãos dessa mulher moça e infinita. Mas, há o caminho. (p. 6)

Meu *caminho* é longo de trabalhos (p. 6)

¹⁸ RODRIGUES, Maria Celeste. *Tarot: uma proposta de vida*. Rio de Janeiro: Maud Editora; Bapera Ed., 2015.

Para chegar à casa de Henning, na Barroca, havia trecho a penar, por um *caminho* aladeirado, que teimava em não se acabar, sempre adiante. (p. 16)

[...] deve haver um *caminho*, estou agora mesmo no momento da escolha, sabendo o princípio ser a ascese e a total entrega ao essencial [...] (p.21)

[...] fortalecer-me na decisão e execução da minha *jornada* [...] (p. 21, todos os grifos são meus)

“Caminho” é tradução possível de “Tao”, palavra que nomeia um sistema de pensamento esotérico chinês – o taoísmo –, pelo qual Guimarães Rosa também tinha acentuado interesse. Essa associação corrobora a hipótese de o Tarô ser apenas uma das teorias místicas que serviriam de arrimo ao romance. Um dos manuscritos de *Rei de ouros*, por exemplo, tem anotada, num dos fólios, a expressão hebraica “Tohu wa bohu”¹⁹ – o “caos primordial” nomeado no livro do *Gênesis* –, alusão que pode ligar o projeto da narrativa à filosofia da Cabala.

Fica, além disso, enfatizado na narrativa como o caminho para o auto-aperfeiçoamento do protagonista passa por uma transformação íntima, uma ascese que se dá pelo controle dos próprios pensamentos e emoções, e por uma série de sacrifícios e renúncias. Mesmo antes do início de sua trajetória, o narrador conta como forjara para si mesmo uma “segunda natureza”, calcada na passividade, na paciência, no autodomínio:

Impressionava-os o contraste com a *minha amena impassibilidade, habitual*. (p. 3)

[...] eu fora realmente brutal para com Valentim, e ele que acostumado à *minha sorridente afabilidade*. (p. 8, os grifos são meus)

O próprio rompimento da relação adúltera com Ermelinda, a recusa de um namoro com Alice e, até mesmo, a decisão de renunciar ao cigarro constituiriam para ele privações

¹⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,27, p. 17.

necessárias nesse processo de elevação espiritual. A conclusão desse “trabalho”, no entanto, ainda dependeria de outras atitudes e aprendizados que o narrador deixa conhecer de quando em quando: em especial, a aversão pela escravização pelos outros, pelas convenções sociais e pelas paixões e impulsos que nasceriam de seu próprio íntimo (inclusive os do subconsciente), repúdio esse expresso pela reiteração da ideia de libertação:

Sozinho estarei, *franco e forro*. E quero sentir-me ainda mais despessoal, *solto*, anônimo. (p. 1)

De lá [do hotel] partirei, comigo mesmo, *limpo* de companhias obrigatórias, de intimidades impostas. Família! (p. 3)

[...] me deixara arrastar numa torpe combustão de sentimentos, *escravizando-me* assim a duas criaturas humanas, deixando-lhes o poder de tirar de mim reações tão estúpidas, permitindo-lhes arrancassem correntes de energia de dentro de mim (p. 4)

Às vezes creio que uma férrea ascese me *libertaria*. (p. 9)

[...] e, como enorme alegria devo encarar o momento em que hoje me vejo, qual vitoriosa consequência de tudo o que mais íntima e veemente tinha desejado, de há muito, como *libertação* e ponto de partida para os meus grandes trabalhos [...] (p. 20)

o ponto de maior importância há de ser para sempre a *vigilância* a exercer eu sobre os meus atos, palavras, pensamentos, e, principalmente, sobre essa zona germinadora, estranha, inabrangível e poderosa, que reside por baixo mesmo dos pensamentos... (p. 21, todos os grifos são meus)

Entre 1945 e 1950, *Rei de ouros*, *Rei de espadas* apresentou-se como alternativa genuína da literatura de Guimarães Rosa, demandando tempo e esforço de idealização, de pesquisa e de redação não desprezíveis. Seu caráter intimista, claustrofóbico, urbano e linguisticamente “desviado”, oposto daquele inaugurado pelo autor com *Sagarana*, tende a apontar a existência de um escritor distinto nos subterrâneos de um escritor que se nos fez tão familiar durante décadas. O raciocínio, justificável, peca por um detalhe não supérfluo: o romance não foi completado nem publicado em seu estado parcial. Mais: o trabalho empregado na feitura desse

embrião abortado não se perde totalmente. As ideias e pulsões que nortearam *Rei de ouro*, *Rei de espadas* continuaram agindo sobre o artista, de tal maneira que a matéria-prima em estado bruto ou apenas incipientemente formatada permaneceu disponível, como num repositório, para novas atualizações.

Tomemos, por exemplo, o motivo da jornada de auto-aperfeiçoamento, central nesse primeiro trecho do romance. Em *Sagarana*, de modo geral, as personagens não sofrem transformação interior significativa ao fim das aventuras (“O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”); ou, em muitos contos, elas são meros joguetes de forças externas e/ou escusas (“Duelo”, “Minha gente”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois”). “São Marcos”, recheado de profusa simbologia²⁰, e, na medida em que impõe à personagem uma experiência metafísica limite (a cegueira), pode ser visto como uma espécie de percurso iniciático, e configurar, pela reconciliação final do narrador com João Mangolô, um tipo de aprendizado (embora ambíguo). Mas, evidentemente, é em “A hora e vez de Augusto Matraga” que a questão da metamorfose para um estado de plenitude espiritual²¹ ganha a sua representação paradigmática, sendo, talvez, por essa razão, considerada pelo próprio Guimarães Rosa a peça mais bem realizada do livro²². Colocado no limiar entre *Sagarana* e o restante da produção rosiana, *Rei de ouros*, *Rei de espadas* irradiará a sua questão de base para os novos textos que se seguirão. Daí para diante, rara será a narrativa de Guimarães Rosa que não tematize a viagem metafísica de uma personagem da ignorância para a iluminação, da carência para a plenitude, da incompletude para a integridade.

Também de outras maneiras ingredientes de *Rei de ouros* não se farão exclusivos dessa narrativa. Já constitui tradição na fortuna crítica rosiana o estudo dos elementos esotéricos e metafísicos presentes nos textos do autor. Suzi Frankl Sperber procurou identificar a influência das leituras espiritualistas de Rosa²³; Heloísa Vilhena de Araújo verificou a existência de correspondências astrológicas/planetárias e das teorias de Plotino e Ruysbroek em *Corpo de*

²⁰ Ver, por exemplo, a análise de Luiz Roncari sobre o conto: RONCARI, Luiz. As três árvores de Rosa. In: _____. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 105-150.

²¹ Nas palavras de Walnice Nogueira Galvão: “história maravilhosa de um homem ‘histórico’ palmilhando a difícil senda da santidade, só atingida no momento da morte”. GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga sua marca. In: _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 75.

²² “História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras [...]. Quanto à forma, representa, para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir”. Carta a João Condé. ROSA, Vilma Guimarães, op. cit., p. 445.

²³ SPERBER, Susi Frankl. *Caos e cosmos*: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

*baile*²⁴; Francis Utéza leu a apropriação de filosofias esotéricas do Oriente e do Ocidente – a alquimia, o taoísmo, o Zen – no *Grande sertão: veredas*²⁵.

No que concerne ao Tarô como recurso de apoio à composição, por exemplo, Francis Utéza rastreia o inclusão de pelo menos seis lâminas do baralho no *Grande sertão: veredas*: o *Louco*, figurado no capiau “viajor”, personagem de um “causo” contado por Seo Ornelas; a *Morte* (carta número 13), o *Papa* (carta número 5), o *Valete de Paus* e o *Rei de Ouros*²⁶, personificados em quatro integrantes do grupo dos catrumanos; e a *Torre* (carta número 16), representada pelo sobrado central do Paredão, de onde Riobaldo assiste à batalha e à morte de Diadorim²⁷. Já a arquitetura de *Primeiras histórias* é construída sobre o número 21, a quantidade numerada de arcanos maiores do Tarô²⁸. Por fim, alguns anos mais tarde, o conto “Cartas na mesa” encenará uma consulta a uma cartomante, ao longo do qual as 21 cartas serão todas devidamente nomeadas.

Formulações presentes em *Rei de ouros*, *Rei de espadas* migram, modificadas, para *Grande sertão: veredas*. O narrador do romance inacabado, rememorando sua discussão com Pedro e Ermelinda, lamenta ter deixado que outras pessoas tivessem assumido poder sobre as suas emoções e lhe incitado raiva e ódio. No romance de 1956, a mesma ideia é posta na boca de Riobaldo: “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, a farta bobice, o fato é”²⁹. Ou, então, a ideia de “como faltam palavras, e termos, para novas necessárias categorias, vislumbradas!” (p. 20), de *Rei de ouros*, transformar-se-á, no *Grande sertão*, em “Muita coisa importante falta nome”. Além disso, enquanto Riobaldo constantemente se desculpa por seu narrar tortuoso e sem ordem, também a personagem de *Rei*

²⁴ ARAÚJO, Heloísa Vilhena. A pedra brilhante. In: _____. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 379-556.

²⁵ UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

²⁶ Vale a pena averiguar como o *Rei de Ouros* tem sua aparição em GSV: “Por que um, que era velhusco e estava com o chapéu-de-palha corroído nas todas as beiras, apareceu com um dinheiro na palma da mão, oferecendo a Zé Bebelo, como em paga por perdão. A que era um dobrão de prata, antigo do Imperador, desses de novecentos-e-sessenta réis em cunho, mas que na Januária por ele dão dois mil-réis, ainda com senhoriagem de valer até os dez, na capital. Mas Zé Bebelo, com alta cortesia, rejeitou aquele dado dinheiro, e o catrumano velho não bem entendeu, pelo que permaneceu um tempo, com ele ofertado na mão”. (ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 402.)

²⁷ UTÉZA, op. cit., p. 157, 203-207 e 247.

²⁸ Chiara Di Axox observa que “Darandina”, o conto de número 18, remete à lâmina 18, a Lua, “símbolo dos loucos”. AXOX, Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot di. *Solve et coagula: dissolvendo Guimarães Rosa e recompondo-o pela ciência e espiritualidade*. 2013. 248 p. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

²⁹ ROSA, João Guimarães, op. cit., p. 253.

de ouros, embora não esteja, rigorosamente, relatando a sua estória para um terceiro, vem, muitas vezes, censurar-se pela confusão de seus pensamentos:

Bem, de repente, volvi-me para os meus pensamentos, e vi que tinha ido longe, durante os minutos de distração, pulando aqui e para ali, por assuntos mal seriados, como comumente acontece. (p. 7)

Algo mais só meu sucedera, na fluida trajetória sinuosa do meu pensar [...] (p. 18)

[...] por que acodem a nós pensamentos tão idiotas? (p. 20)

Se, dos motivos, imagens, ideias e teorias subjacentes, e, até mesmo, do texto de *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, encontramos ecos e transposições na obra posterior de Guimarães Rosa, o mesmo acontece com o material de pesquisa e experimentação que o autor acumulou para essa narrativa. Faremos uma caracterização por amostragem de alguns tipos desses prototextos, para então assinalar de que modo alguns deles perduraram como fontes da literatura futura de Rosa. Enquanto o fragmento de narrativa não permite vislumbrar os rumos e significados da obra integral, os documentos de processo vêm, se não esclarecer a parte que falta, ilustrar a riqueza dos caminhos da criação literária rosiana.

Uma das folhas, por exemplo, traz a seguinte inscrição:

Grandes motivos:

o homem que morava à beira da cachoeira

A vida como enriquecimento, a morte como concentração

O pecado como bicho de fruta, podendo gastar a alma até a semente³⁰

Outra acolhe observações sobre os “primeiros capítulos”:

1) Pedro pensa como pensava o nosso pai, e sente como sentia a nossa mãe; Pedro é-me pesadíssimo.

³⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,25.

2) “Segundo Gide, deve-se fugir às injunções do meio, quando se quer realizar a si mesmo, ser uma personalidade original e não simples reflexo da casa, que ‘amolda sorrateiramente’”.³¹

Há notas que deixam entrever o desenvolvimento posterior do enredo e a inclusão de novos personagens: o padre louco, Diviana, Cirino, Celuta, Apolônio, D. Helena, Celso Ramalhete. Para alguns deles, Rosa assinala suas qualidades:

Diviana = necessidade de mudança, sofre com a monotonia [...]

(Cirino) = falta de confiança em si. Inveja. Desarmonia completa. Ciúme sem motivo.³²

O Padre Caduco: Alto, meio curvado. Magro e ósseo. Cara retangular, toda em cavidades, ângulos, bossas. Queixo largo, angular. Bochechas creuses [sic]. Boca grande.

[...]

CELSO: Mímica facial muito viva: tics, caretas
olhos pequenos, fundos³³

Numa página em que Guimarães Rosa organiza diversos traços físicos e comportamentais de indivíduos de temperamento saturnino – “alto, membros todos compridos”, “lábios finos e pouco corados”, “anda com lentidão, mas com aprumo”, “metódico, atento, meticoloso”, etc –, o autor registra, à margem, “Rei de ouros: o pai de Celso Ramalhete”³⁴. Ainda outro esquema, lacunar, esboça associar os sete pecados capitais a personagens da narrativa:

luxúria = Diviana
soberba = ...
avareza = ?
ira = X

³¹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,26. Descobrimos tratar-se de uma citação de Roger Bastide. No original: “Pour Gide, il faut échapper aux contraintes du milieu si l'on veut devenir 'soi', si l'on veut être une personnalité originaire et non un simple reflet de la maison que vous façonne sournoisement”. BASTIDE, Roger. *Anatomie d'André Gide*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 99.

³² JGR-M-18,41.

³³ JGR-M-18,53.

³⁴ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,64.

gula = ?
 preguiça = ?
 inveja = X³⁵

Já uma enumeração inventaria nomes de cachoeiras e suas localizações:

Cachoeira Alegre (Palma); Cachoeira Alta (Piranga); Cachoeira Alta (Santa Maria de Itabira); Cachoeira do Bicudo (São Domingos do Prata); Cachoeira Escura (Mesquita); Cachoeira Torta (Abre Campo)³⁶

Cenas são delineadas:

a) a cena de pedir-lhe [ao padre maluco], solenemente a bênção, com respeito, à noite. Durante o serão, o padre fizera mil criancices. Mas dá a bênção.³⁷

Trechos são pré-escritos:

2 – O repente de Abel³⁸ foi como o para matar um mosquito. Mas o mosquito era imenso, e ele se conteve, pálido, mais pálido, via-se que apertava os dentes, sua cara ia ficando quadrada, engolia raiva seca. Assustei-me em que de todo ele fosse estalar altas tochas de fogo, de repente.³⁹

Do hábito de inventariar listas de palavras para uso posterior, derivarão pelos menos dois vocábulos efetivamente empregados na narrativa:

influxo (na cena da lembrança erótica; o macaco preto, etc)

[...]

³⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,41, verso da folha

³⁶ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,57.

³⁷ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,42.

³⁸ Na mesma folha, em outra passagem, o nome de Abel é riscado e substituído por Pedro. A referência à personagem bíblica faz suspeitar de um possível desenvolvimento posterior do enredo: um irmão assassinado?

³⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,55.

quietivo (Beruhigungsmittel. Schopenhauer. um quietivo é o conhecimento da nulidade do mundo e do indivíduo, que acalma a vontade de viver.⁴⁰

Do apresentado já depreendemos, por exemplo, que a estratégia de associação de pecados capitais a personagens terá emprego em “Meu tio o Iauaretê”, conto cuja primeira versão foi redigida nessa mesma época, em 1949. Já o levantamento de traços característicos da personalidade saturnina que guiaria a conformação do pai de Celso Ramallete terá a função de estribar a descrição do fazendeiro Cara-de-Bronze (o qual, sabemos carrega a palavra “Saturnino” até no nome), personagem do conto homônimo. As notas, que transcrevemos parcialmente, aparecem disseminadas na novela de *Corpo de baile* quase em sua integralidade:

Notas (originalmente selecionadas para *Rei de ouros*, *Rei de espadas*)⁴¹ Transposição para “Cara-de-bronze”⁴²

alto, membros todos compridos [...]

“Ele é grande, magro, magro empalidecido”

Andam com os joelhos ligeiramente dobrados, o corpo um pouco curvado.

“É crocundado”; “Sempre andou com os joelhos dobrados”

Cabelos pretos e duros, que embranquecem cedo

“Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado”

Faces mais ou menos cavadas, malares e maxilar inferior saliente

“As bochechas estão cavadas de ocas”

Queixo proeminente

“O queixo todo vem pr’adiante....”; “O queixo é que é desconforme de grande!”

Orelhas grandes, nariz longo e fino. Olhos pretos ou castanhos [...]

“ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas”; “O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta”; “Os olhos são pretos”

o branco-dos-olhos parecem muita vez amarelados

“O branco do olho amarelado”

⁴⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,63.

⁴¹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,65.

⁴² ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: _____, *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 93-96.

Lábios finos e pouco corados	<i>“Ah, e os beijos muito finos.”</i>
Pescoço fino e comprido, pomo de adão bem proeminente	<i>“Gogó enorme...”</i>
Rosto com rugas na testa, principalmente na velhice	<i>“A testa é rugas, só”</i>
Cútis amarelada ou morena, e seca	<i>“ele é escuro”; “amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás”</i>
Muitas vezes com a cabeça baixa, olhos no chão	<i>“os joelhos dobrados, os olhos abaixados para o chão”</i>
Não está nunca contente, nem consigo nem com os outros. Expressão descontente e triste.	<i>“Ele não gosta é de nada...”; “um homem descontente de triste”</i>
Não ri quase nunca.	<i>“Ele não ri quase nunca....”</i>
Metódico, atento, metuculoso. Ama a minúcia. Trabalha lentamente.	<i>“É vagaroso”; “O que ele quer fazer, faz, nem que dure esperar cem anos”</i>
Prefere a vida retirada. Fechado.	<i>“Não sai do quarto. Faz muitos anos que ele não sai.”; “Antigamente, andava por aí, sozinho sozinhoando”</i>

Da exposição de *Rei de ouros, Rei de espadas* que vimos fazendo até agora, verificamos que essa narrativa conjuga pontos de contato e pontos de inflexão com a parte canônica da obra rosiana: o intimismo claustrofóbico encontrará correspondência mais incisiva num texto “menor” – “Páramo” (também algo inacabado); o monólogo interior que rompe o andamento normal do discurso não terá mais vez; o cenário urbano alcançará presença mais acentuada somente nas composições menos conhecidas; uma certa concessão a uma linguagem mais chã será definitivamente abolida; subsistem e ganham força, por outro lado, os temas, a contaminação pelo irracional e o esotérico, a cifragem de enigmas, os cuidados na caracterização das personagens, a busca pelos nomes e expressões apropriados, o investimento na forma e na arquitetura narrativa.

Sagarana, de modo consciente ou inconsciente, foi uma intervenção de Guimarães Rosa na tradição regionalista da literatura brasileira, em que o autor pleiteiava a sua validade e

importância, porquanto os seus parâmetros fossem revistos (principalmente pela perspectiva narrativa, pela pesquisa documental e pelo tratamento da linguagem). *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, romance que, a julgar pelos manuscritos, estava idealizado para ser dado a público logo depois do primeiro livro do autor, em 1946/1947, ou, numa segunda avaliação, em 1950, parece querer se entroncar na segunda corrente da ficção que disputava, à época, primazia com o romance regionalista: o romance espiritualista ou intimista⁴³. Será possível dizer que o escritor mineiro considerasse a sua experiência com o regionalismo suficientemente equacionada e julgasse necessário voltar-se para o outro lado da moeda – a prosa subjetivante –, querendo, aí também, estabelecer novos e mais elevados padrões com *Rei de ouros*, *Rei de espadas*?

O texto interrompido conservado do romance não sanciona a expectativa de que Rosa auferisse com ele o mesmo sucesso da coletânea de contos ou das obras posteriores: despido do tom aventuresco e concreto das estórias sertanejas e de sua saborosa dicção oral, os temas místico-metafísicos perdem algo de sua sugestão e soam de forma exageradamente didática; as notas e esquemas, por outro lado, fazem imaginar uma construção bem mais complexa e, eventualmente, cheia de implicações. Devemos reconhecer, de qualquer forma, que *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, naquilo em que se afasta de *Sagarana*, constitui um desvio inesperado no percurso literário do escritor mineiro. Ou, desvencilhando Guimarães Rosa dos rótulos mais superficiais colados à sua imagem, cumpriria a nós admitir, enfim, que a mitologia e a linguagem sertanejas seriam antes dispositivos substituíveis para a veiculação de uma mesma poética?

⁴³ Ver, em especial, carta dirigida por Guimarães Rosa ao tio Vicente Guimarães, em que se discute o cenário literário brasileiro do final da década de 1940. (GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*: a infância de João Guimarães Rosa, 2006, p. 132-150.)

“Cidade”

Em 15 de fevereiro de 1948, Guimarães Rosa dá às páginas do *Correio da Manhã* a crônica “Cidade”. Após *Sagarana*, esse é apenas o quarto escrito inédito do autor destinado ao público, sendo precedido por “Histórias de fadas”, “Sanga Puytã” e as primeiras duas partes de “Com o vaqueiro Mariano”⁴⁴. Que ele ostente no seu próprio título uma referência inequívoca ao mundo urbano não pode ser considerada circunstância pouco significativa. A suspeita de que a tematização da cidade coaja novamente o autor ao emprego de uma certa tonalidade e de um conjunto de noções característico segue avultada.

“Cidade” é um mosaico de flagrantes urbanos e reflexões sobre a vida na metrópole do Rio de Janeiro. A versão original, de 1948, difere substancialmente daquela publicada em *Ave, palavra*: a primeira possui nove seções, a segunda apenas cinco. As seções, separadas por espaçamento e sinais gráficos (asteriscos), têm extensão variada e tratam, cada uma, de assunto distinto e autônomo: seção 1: um “parquezinho” no bairro do Russell onde crianças brincam; seção 2: um gatinho abandonado; seção 3: reflexões sócio-históricas sobre a prostituição e o “queremismo” e um mulato pensativo; seção 4: meditações sobre o bonde; seção 5 (suprimida de *Ave, palavra*): anedota sobre um caipira chegado de Minas; seção 6 (suprimida de *Ave, palavra*): poema seguido de comentário sobre o telefone; seção 7 (suprimida de *Ave, palavra*): elucubração sobre igrejas e espiritualidade; seção 8: reflexão sobre baratas; seção 9 (suprimida de *Ave, palavra*): depoimento do narrador sobre a sua experiência pessoal na cidade.

Heteróclito, aparentemente descosido e, em alguns pontos, obscuro, o texto parece suscitar aquela reação ordinária que sentimos quando da leitura de crônicas jornalísticas: o passatempo fugaz, a sensação de gratuidade, o prazer ou a repulsa que nos assaltam durante alguns segundos para logo caírem no esquecimento. Numa avaliação tradicional, diríamos tratar-se de um desvio de rota, de um relaxamento da força criativa e da vigilância formal. Sem a pretensão, por outro lado, de atribuir a “Cidade” fumos de obra-prima, talvez valha a pena duvidar dessa impressão de que Guimarães Rosa escolhesse esbanjar seu tempo escrevendo uma peça insípida e descartável, e procurar ver nela as possíveis continuidades (ou rupturas) com o tipo de literatura que o autor estava tentando construir.

⁴⁴ “Com o vaqueiro Mariano” foi dividido originalmente em três frações. A alternância entre uma composição tematizando o mundo rural dos vaqueiros e outra o espaço urbano talvez não seja destituída de alguma intencionalidade. Lembro ainda que “Histórias de fadas” tem igualmente ambiência urbana, fazendo igualar a proporção de textos “interioranos” e “urbanos” nesse primeiro influxo de contribuições jornalísticas de Guimarães Rosa.

A crônica, formalmente híbrida, alterna, como notamos, relatos descritivos, dissertações críticas, poema, anedota e trechos confessionais. Como resultado, sofre, igualmente, periódicas modulações de tom, variando entre o jovial, o jocoso, o terno, o crítico, o poético e até o melancólico – tudo sempre temperado por uma ironia mais ou menos explícita e cortado por momentos de ambiguidade inconciliável.

O texto inicia propondo uma atmosfera leve ao retratar uma espécie de “parque” (ou praça) insulado na cidade – a que o narrador chama “gramado” – e seguir as brincadeiras que as crianças lá praticam:

O gramado do Russell é um oasisinho meio parque, em forma de coração. Por causa dele, as casas recuam em enseada, que os bondes recortam rangendo três curvas. E para lá dos bondes, os meninos brincam.⁴⁵

O diminutivo no pórtico, a referência ao formato de coração e o universo infantil que vai sendo debuxado dão à composição, na sua abertura, um clima algo idílico. O quadro, todavia, não se conserva livre de dissonâncias, especialmente pela figuração de um sutil contraste entre o natural e o fabricado, a ingenuidade pueril e poética das crianças e a realidade prosaica do espaço que as cerca:

[...] mãozinhas imaginam castelos de areia, ou *arranha-céus na poeira*, para dizer melhor [...]

Também introduzem em seu mundo recente os brinquedos oficiais, trazidos de casa: um cavalo cinzento, um automovelzinho, um pincel de barba [...] que, no entanto, *começam por desmanchar proporção e perspectiva*.

[...] o homem encantou suas coisas; nasceu e se desmamou a máquina: da unha do gato, *o gancho*; do bico das cegonhas, *o engenho do poço*; da ave, *o avião*; do peixe, *o navio e o submarino*; do velho carro de cavalos, *o automóvel* [...] (todos os grifos são meus)

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. Cidade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1948.

O gracejo que encerra a seção – o menino constrói uma “*garage*” (grifo do autor) para o cavalo – mascara, pelo humor, mas deixa visível, pelo sentido subjacente próprio às anedotas, a problemática interação entre natureza e cultura, campo e cidade. O caso do caipira que nunca havia visto uma nota de um conto de réis (seção 5) vem contribuir, no mesmo estilo, ao argumento.

A oposição entre esses dois mundos e modos de vida se intensifica na estória do gatinho. O animalzinho amanhece na calçada, “encostado ao muro”, e “dali não se mexia, neste mundo feio e mutável, cheio de sustos”. Ao que o narrador acrescenta: “Que catastrófico espetáculo não será um caminhão ou um bonde, para o filhote de gato anônimo? E mesmo os pés dos passantes, poderá haver coisa mais infrene?”. Dramatiza-se a sobrevivência do bichinho na selva urbana, posto que, segundo o narrador, “anomalia incômoda, para a gente inóspita, seria o seu inocente impudor de enfeitadinho”. Para matar a fome, dão-lhe apenas uns “montículos de arroz, um grude branco”, “sem carne, sem um gole d’água”. A aventura termina em graça azeda. Um menino, filho do vizinho, leva o gato para outra rua e explica: “Pra ver se o povo de lá toma mais conta...”

Já na seção seguinte, somos apresentados a um mulato destituído de todas as qualidades comumente atribuídas a um mulato: “não pernóstico, de ar não safado, não cafajeste”; “não seria da marafa, não mulatizava”; “cuido lhe faltassem o desembaraço, a destreza, o dom de dançar com a vida, tão próprio dos mulatos bons”. Essa caracterização pela negativa e pela falta mereceria aprofundamento (uma estratégia retórica de “destipificação” que recusa e, ao mesmo tempo, repõe o preconceito). Para nossos fins imediatos, importa que o mulato deixa escrita no chão uma “mensagem” – “NÓS QUEREMOS A ZONA!” –, frase que conclui o episódio. Esse fim, contudo, é antecedido por um preâmbulo enigmático, cujo propósito é o de situar “um caso numa época”, mas que só pode ser entendido devidamente de forma retroativa.

A seção começa, assim, pela mudança brusca de matéria (em relação à seção anterior) e discorre de forma oblíqua e velada sobre uma ação governamental. Usam-se termos e referências enviesados e perifrásticos: “Yoshiwara”, “Bateaux-de-Fleurs”, “quilombo [...] venústico”, “hieródulas”. Tratou-se, diz o autor, de extirpar “o que o resto do mundo não consegue resolver, há não sei quantos mil anos”. Todos esses rodeios servem para falar de uma mesma coisa: o combate a zonas de prostituição no Rio de Janeiro – a Lapa e o Mangue. Guimarães Rosa chega mesmo a ironizar: “Nem brotou uma canção: ‘Vão acabar com o nosso Mangue’...”

O discurso tortuoso do narrador dificulta, em princípio, que lhe abstraíamos as intenções e o posicionamento. A rigor, ele zomba de todos os atores: das prostitutas (“dizem que entre as hieródulas correu suor, sangue e lágrimas”), dos moralistas (“dizem que foi brasão mirífico para esta metrópole”) e dos detratores da medida (“outros, talvez os oncófilos⁴⁶, dizem também que o método não foi completamente ótimo, por se parecer com o de abrir um tumor, espalhando-se o pus no são da carne”). Em seguida, menciona o assassinato de Gandhi e o “queremismo” e pondera sobre o verbo “querer”, observando que “a de querer deveria ser até uma das liberdades democráticas”. Assim, num jogo lúdico e irônico, o narrador justapõe dois fenômenos históricos não necessariamente compatíveis para “explicar” preventivamente os termos do protesto do mulato: o querer e a zona.

Um fecho irônico também arremata o poema que se afigura como uma ode à cidade, aí apostrofada como “amável cidade nossa, Senhora da Possibilidade”. O poeta, ainda que de forma ambígua, louva a multidão, os encontros, os olhares, o aconchego, a suspensão das virtudes, as “asas de borboleta” das mulheres – todos eles atributos e condições que a cidade provê – e, ainda, o telefone, “que – como o bonde, o pombo, o caracol e o porco – também é um animal consagrado a Vênus”. Como estamos constatando, das nove seções, cinco delas finalizam com *punch line* de pretensão humorística.

O capítulo sobre as baratas é, artisticamente, o mais extraordinário deles, constituindo um verdadeiro poema em prosa. Num ritmo próximo do frenético, que mimetiza o próprio mover-se do inseto, em frases longas que empilham traços, características e juízos recortados por vírgulas, Guimarães Rosa desenha o comportamento desse ser e o impacto provocado por ele na vida do homem citadino trancado nas casas e apartamentos, em noites de calor e insônia:

Oh grandes, tontas, ousadas baratas, janeiras e fevereiras, na pele nova consolidadas, vítimas das nossas insônias! Cacralaca, cucaracha, carocha, só ou de súcia, costas sujas de cal ou descascando um marrom sintético, vinda de antros, dos ralos, de frequentações várias, discutindo aos minutos sua imprópria existência, mas mesmo nas desaventuras mostrando a maior flipância; voluntário animal doméstico irrealizado, sobrevivendo à fúria de um pogrom sem fim.

⁴⁶ Acha-se na versão publicada em jornal e persiste nas edições atuais de *Ave, palavra* a troca da palavra *oncófilo* pelo vocábulo *onçófilo*. Naturalmente, pelo contexto, mesmo sem acesso ao manuscrito de Guimarães Rosa, deve-se adotar a primeira opção como correta.

[...] tensa, lisa, suspensa, desdobrada nas pernas ganchosas, oscilando, semaforica, os fios das antenas. Usa [ci]nto⁴⁷ e paraquedas, saltatriz no sério: sem aviso, cai a perpendicular, lufa, se eslinha de frincha em frincha, em finta esquiva se rogaça, corre-corre, e morre.

Desconsiderando, nesta análise, ecos kafkianos, a barata eleva-se como símbolo da experiência urbana, tanto no seu aspecto repugnante e incômodo, quanto na sua capacidade ingênita de se adaptar e sobreviver. Não por acaso, a frase que finaliza essa seção é a derradeira da crônica na forma como foi reescrita em *Ave, palavra*: “Barata, definitivamente cidadina”.

O sentido geral de “Cidade” estaria suficientemente determinado não fosse a existência de dois trechos de caráter confessional. Ao discorrer sobre as igrejas da cidade, que “desceram das colinas” e “vieram alinhar-se com as demais casas, na rua frouxa de nossos pecados”, o narrador revela a descoberta, ao entrar numa delas, da “descida de um subterrâneo, para trabalho porfiado, doedor e longo, que conduz talvez a alguma coisa maior”⁴⁸. Na seção que fecha a crônica, por sua vez, ele enuncia sua gratidão à “grande minha Cidade” por tudo que lhe fora concedido. E menciona um segredo compartilhado, “um segredo de ser ou não ser feliz”, perguntando, em seguida, “que terás para mim, daqui a três, daqui a cinco, daqui a oito anos?”. Ambígua, portanto, a composição deixa irresolvidos o conflito e a imagem final da cidade: ela usurpa, mas também oferta; oprime, mas acolhe; desumaniza, mas é prenhe de oportunidades⁴⁹.

Estão claras, portanto, algumas polaridades: a cidade é o contrário da natureza, é o egoísmo dos passantes, é a zona, é a ética reprovável, é a barata; nas suas arestas chocam-se as crianças e seu “oasisinho”, o gatinho, o mulato, o caipira e, em última instância, o próprio autor do texto, o escritor Guimarães Rosa⁵⁰. Este pode oscilar entre o pavor do encontro (“eras desmedida, maior, cheia de promessas, de imagens violentas”) e o gozo das benesses equívocas (os encontros, os olhares, o aconchego “promíscuo e dadivoso”, as asas-de-borboleta das

⁴⁷ O termo “unto” persiste até nas edições recentes de *Ave, palavra*. Apesar de o vocábulo ser dicionarizado, a correção por “cinto”, mais apropriada ao contexto, deve ser realizada.

⁴⁸ O narrador usa o pronome indefinido “alguém” para mascarar a referência a si mesmo. Ver, em *Rei de ouros, Rei de espadas*, a mesma referência à necessidade de “grandes trabalhos” (ver p. 69 desta tese).

⁴⁹ Notemos que, em *Ave, palavra*, as seções confessionais e o poema em louvação irônica à cidade são retirados, fazendo predominar uma perspectiva negativa. Como, todavia, estamos acompanhando a produção dos textos rosianos na sua versão original, devemos nos ater à solução aberta da primeira redação.

⁵⁰ Os traços autobiográficos da composição, apesar de não serem o foco da análise, estão disseminados no texto: o bairro do Russell, onde o escritor morava; a referência à gata Mitsi, “farrusca e hostil a estranhos”; e as menções veladas às viagens à Alemanha e à Colômbia (“Antes de partir, porém, para muito longe, e perdido na despedida, namorei, angustiado, cada traço seu. Ao voltar, em breve trânsito, bem que me sorriste, e eu ainda não compreendi”).

mulheres, os animais consagrados a Vênus)⁵¹. Ao final, porém, quando “sobrava de um seco desencanto e tinha a boêmia precisão de rever, urgente, o lar paterno”, ele precisou descer a um certo subterrâneo e encetar “trabalho porfiado”, com o intuito de poder lograr alguma “conquista maior”.

Não é aqui que daremos a última palavra sobre “Cidade”. Do discutido até então, de qualquer maneira, podemos extrair alguns balanços provisórios. A atitude narrativa (e reflexiva) frente ao tema urbano, ainda que flerte com alguma leveza e até com o humor, permanece ácida e melancólica. A própria posição do eu narrativo reflete a sua difícil inserção no meio em que vive: ele é o *voyeur*, a observar crianças, gatinhos e mulatos, e a ruminar abstratamente (e ironicamente) sobre problemas sociais e existenciais. Quando ele se insere como ator no palco citadino, isso se dá de maneira enviesada, por meio de alusões cifradas e ironias (a ironia é uma forma de distanciamento). Mesmo se a visão final da cidade persiste indeterminada, os índices de desconforto não podem mais ser dela separados ou negligenciados, ao narrador não se assegura a possibilidade incontestada de uma entrega afetiva completa a esse novo espaço.

“Cidade” pode ser vista, assim, como um grande quebra-cabeças cujas peças díspares formam as cicatrizes da face disforme e sedutora do espaço urbano, um labirinto de imagens e experiências que não franqueia uma visão total, nem inteiramente negativa ou suficientemente positiva⁵². Se o mundo sertanejo carrega o lastro das memórias da infância e de uma suposta pureza original do homem, é a cidade que oferece ao escritor o caminho da realização profissional e da consagração artística, do conforto e do êxito financeiro e social. Tantas vezes Guimarães Rosa voltará para o interior rural, tantas vezes o fantasma da cidade cobrará o seu quinhão.

⁵¹ Segundo Sandra Jatahy Pesavento, essa configuração anímica do narrador rosiano é um efeito comum da experiência citadina, pois “uma metrópole propicia aos seus habitantes representações contraditórias do espaço e das sociabilidades que aí tem lugar. Ela é, por um lado, luz, sedução, meca da cultura, civilização, sinônimo de progresso. Mas, por outro lado, ela pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita” (PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 19).

⁵² Renato Cordeiro Gomes, falando de Marques Rebelo, faz diagnóstico similar: “A cidade moderna é um mundo inenarravelmente concentrado, impossível de ser reconstruído, ou representado, senão por fragmentos, colagens, refração” (GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 142).

“O mau humor de Wotan”

A via memorialista será, em regra, alternativa preferencial para a figuração do meio urbano, fato que, se não elide de todo o traço *ficção* dessas composições, alija-o para posição marginal.

O interesse da crítica por “O mau humor de Wotan”, ainda que não tenha produzido análises profusas e extensivas, tem sido maior do que o manifestado pelos textos que são o foco de nosso trabalho, em função do pormenor ilustre de essa narrativa adotar como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial e coordenar-se a outros contos (ou crônicas) do autor que abarcam o mesmo período e cenário – “A senhora dos segredos” e “A velha”. Questões como violência, trauma, nazismo, impotência do indivíduo frente a um regime totalitário de exceção, relação entre cultura e barbárie, características da literatura de testemunho etc., são, a partir dele, comumente frisadas. Jaime Ginzburg, em mais de uma oportunidade, não se esforça em esconder seu entusiasmo pelo conto (“O belíssimo conto “O mau humor de Wotan” é uma obra-prima subestimada de Guimarães Rosa”; “[‘O mau humor de Wotan’] é uma das configurações formais mais brilhantes que conhecemos sobre o impacto traumático da violência”⁵³), conduta que mais nos desafia a expandir o exame da obra de Rosa para além dos livros canônicos.

Um alemão de índole pacífica e pouco alinhado aos princípios nazistas, Hans-Helmut Heubel, é denunciado por amigos ideologicamente comprometidos. Posto a lutar na linha de frente do exército de seu país, acaba conhecendo a morte. A fábula do enredo, assim reduzida ao seu mínimo, obriga a que tentemos esmiuçar a mágica da literatura e da arte narrativa de João Guimarães Rosa que possa ter potencializado o texto como vetor de uma denúncia que não se reduza ao enunciado de algumas míseras linhas.

“O mau humor de Wotan” é construído delicadamente pelo intrincamento de diversos estratos: a perspectiva subjetiva do narrador, o destino de seres individuais, os fatos da vivência coletiva e histórica, a crítica humanista, a alegorização mitológica-literária e o debate espiritual-metafísico. É na ação conjugada e dinâmica de todos esses estratos que Guimarães Rosa aposta, como contista de mérito, para o bom efeito de sua composição, caso o tenha logrado.

Ler “O mau humor de Wotan” é acompanhar um sumário cronológico da Segunda Guerra Mundial, desde os seus primórdios, habilmente mesclado aos pequenos eventos da vida

⁵³ GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira após Auschwitz. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 118 e 119, 2º. sem. 2001.

cotidiana de homens ordinários. De maneira sutil, Guimarães Rosa opõe, numa mesma frase, às vezes por meio de construções sintáticas paralelas, um fato corriqueiro ou anódino (ou, até mesmo, idílico) e um episódio de guerra, criando uma dissonância nem sempre fácil de aquilatar numa leitura rápida, mas que pode agir sub-repticiamente no estabelecimento de uma atmosfera onde a determinação da vida das pessoas pela empresa bélica é tenaz. O conflito, vivamente disseminado na linguagem, contamina as relações pessoais – o romance, o casamento, a lua-de-mel, as reuniões festivas, a geração dos filhos, o amor familiar – e os fenômenos da natureza:

na primavera de 1938[...], a]madureciam os morangos, floriam os castanheiros, e já se falava com ira na Inglaterra por causa da Tchecoslováquia.

– Quero casar e ter muitos filhos... – repetia.
– Para agradar ao Fuehrer, Márionchen?

E casou-se, mais de um ano depois, quinze dias talvez, antes da invasão da Polônia.

Estavam em paz por lá [na lua-de-mel em Bruxelas], durante Mlawa, durante Kutno, durante a destruição de Varsóvia.

Quando voltaram a Hamburgo, a Polônia estava vencida.

Mas, passou o frio, passou o inverno, passaram pela Lombardsbruecke trens com soldados, passaram os dias agudos de Oslo, Narvik e Lillehammer.

Ah – pedia Márion – se ainda antes do Natal se acabasse esta guerra!... Mas Márion dizia e esplendia, radiosa, realizada, preparando com mãos ostensivas as roupinhas para o bebê.

Na penumbra do grande hall da Hauptbahnhof, era maior a muda procissão dos soldados que embarcavam. Inge, minha moça vizinha, encomendou ao namorado meia dúzia de blusas búlgaras. Nós olhávamos para os Balcãs.

Até à vista, para vocês três, quando vosso amor vos reunir. Por ora, estronda a guerra, impiedosa, para lá do Danúbio.

A longa marcha continuada, a fadiga dos horizontes, o barro negro da Ucrânia, os bandos de pássaros revoando por sobre o incêndio das searas, e um coração de amante a dilatar-se, grande como a ilimitada paisagem sármata e como a desolação infinita da ausência.

os soldados cruzavam-se com o regresso das andorinhas e cegonhas⁵⁴

Outro estratagema modulador da narrativa são as mudanças de estações, sempre a darem o tom dos acontecimentos: o primaveril do início do conto alimenta as esperanças românticas; o primeiro inverno coincide com o recrutamento inaugural de Hans-Helmut; o calor traz a personagem de volta para casa, mas a nova temporada gelada, com seus maus presságios, lança-a novamente no campo de batalha (“e entrávamos pelo fim do outono, com a tristeza e o escuro, como se fôssemos descendo por um subterrâneo”); a primavera seguinte virá, todavia, com flores envenenadas, a anteciper o desfecho trágico da estória, que se encerra depois de outubro, novamente às portas da estação mais fria. Aqui, deve ficar claro, não importa se os eventos e a cronologia respeitam efetivamente os acontecimentos reais, mas o fato de o poeta fazer questão de chamar a atenção para esses detalhes e fazer deles uso estrutural.

Escolha não desprovida de implicações é a configuração do narrador do relato. Em primeira pessoa, forçando ao máximo a sua aproximação com o homem, diplomata e aspirante a escritor Guimarães Rosa (donde sobrevém ao texto a sua feição testemunhal), esse narrador instala-se na fronteira entre “narrador-testemunha” e “narrador-protagonista”. Tendo como objetivo primário contar a estória de Hans-Helmut e Márion, sua subjetividade e perspectiva intrometem-se de forma hiperbólica, a ponto de, em vários trechos, o enredo principal ser posto à margem.

Uma amostra dessa abordagem peculiar é dada na abertura da narrativa, logo no segundo parágrafo. Márion Madsen é apresentada como “vagamente minha namorada, durante um dia, à beira do Alster, na primavera de 1938”. O dado, em princípio, não encontra motivação no entrecho. O tema do casamento, discutido na sequência, podia ser introduzido sem recurso às aspirações afetivas do narrador. Uma possível sugestão de repulsa da heroína a um envolvimento com um estrangeiro latino-americano parece ser leitura exagerada. A “hesitação em ceder primaverivelmente às facilidades do amor” pouco acresce à conformação da

⁵⁴ Todos os trechos retirados de ROSA, João Guimarães. O mau humor de Wotan. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1948.

personagem, salvo como traço adicional de prudência, explicitamente declarada mais tarde. Uma mera amizade com a moça seria suficiente para edificar a ponte necessária entre narrador, Márion e Hans-Helmut. A referência ao namoro malogrado tem, portanto, a função básica de colocar os sentimentos e vivências do narrador no mesmo nível dos demais protagonistas, e, num outro grau, satisfazer a obsessão programática do autor por uma eventual fidelidade aos fatos. (Também não pode ser descartada a hipótese de a referência a um possível romance, no início de um texto, servir de estratégia de sedução do leitor, que encontrará mais motivação de leitura para o que se anuncie como uma história amorosa do que para o que se apresente indisfarçadamente como crônica de guerra. Não deixa de ser um ardil de narrador engenhoso o clima leve da introdução, atraindo o leitor para o miolo da estória antes de lhe impor os fatos mais pesados.)

A estratégia reincide. Ao falar de Hans-Helmut, mais de uma vez o narrador usa a expressão “meu amigo”: “Desse modo, por um frusto namoro e pela pura camaradagem de depois, foi que vim a conhecer um meu amigo”; “Meu amigo tinha uma sensata curiosidade por tudo que fosse do Brasil”; “Mas, logo a seguir, calava-me, com o meu amigo a citar Goebbels”; “Apresei duas linhas num cartão, para o meu amigo”. Pode, naturalmente, tratar-se de expediente retórico destinado a evitar a repetição do nome da personagem. Mas, não custa observar como essa tendência em estabelecer intimidade entre narrador e personagem existe num texto como “Com o vaqueiro Mariano”. Lá, ela conotava a afinidade entre dois contadores de estórias irmanados pelo gosto dos animais e a fruição do espaço natural. Aqui, as similitudes são outras, embora o privilegiar de certas qualidades de Hans Helmut tenha também sua raiz no *background* do narrador: “O uniforme sentava-lhe bem, realçando o ar ligeiramente bovino ou bezerril, que me fazia gostar mais dele”.

O ápice da autonomização do narrador em relação a seus protagonistas se dá num parágrafo reflexivo que o descobre em casa, cheio de sensações e devaneios: quase um interlúdio lírico e possível aproveitamento das notas de seu *Diário de guerra*:

Em casa, aguardando o alarma aéreo, eu costumava ouvir as corujas – huhuhuuuu – um ululo. Não parecia agouro, parecia o vento nos fios da rua. Com a neve e o luar, podia distingui-las. E, docemente, tristemente, tinha-se de pensar nas velhas baladas, onde sempre há um cavaleiro, cavalgando solitário através das florestas, ou um conde palatino ou margrave, transpondo o Reno e tocando tom de luto na trompa de caça. Depois, adormeci, sonhando a dor das separações e os rouxinóis dos lieder. E as horas tormentosas, que a guerra diante de nós suspendia.

Estranha ao encadeamento do enredo, a passagem vem funcionar como efeito retardante. Em Guimarães Rosa, essa técnica sempre tem a missão de urdir uma certa qualidade de atmosfera que reforça o veio principal.

Finalmente, o egocentrismo do narrador chega ao ponto da transcrição de um bilhete que ele mesmo teria escrito a Hans-Helmut:

Meu caro Hans-Helmut, -- recebi, há três dias, o teu cartão. Márion, a quem o li, pelo telefone, pediu-mo, pois deseja guardar cada linha que vem de ti. Ela e o Detty estão perfeitamente bem. Como já deves saber, Márion pretende ir passar algum tempo na Baviera, com o pequeno, fugindo ao perigo dos bombardeios aéreos, e assim poderás ficar mais tranquilo a respeito deles... Mas, como é difícil aquecer e inculcar um entusiasmo, quando todos em torno só estão pensando em imagens de sofrimento... – Meu amigo, Mário e eu esperamos que conserves o teu consciente otimismo, a despeito de tudo.

A mensagem, podemos depreender, nunca será enviada ao destinatário, pois a cena que se segue à sua redação já dramatiza a suspeita da morte do amigo, deduzida pela esposa a partir da impossibilidade de contatá-lo. O bilhete composto pelo narrador, não tem, portanto, função causal na estória; sugere, antes, entre alguns dados objetivos, o estado-de-espírito de quem conta e o estado-de-espírito coletivo.

Como acontece em “Com o vaqueiro Mariano”, o narrador rosiano de relatos autobiográficos ou testemunhais recusa o papel secundário de coadjuvante, mesmo quando seu foco parece ser contar histórias alheias ou delinear práticas sociais e quadros históricos. Essa opção vai viabilizar ganhos éticos e estéticos. No plano narrativo, permite maior multiplicidade de pontos de vista: ao testemunho direto das personagens o narrador acrescenta a sua visão e interpretação das coisas, ao mesmo tempo que essa oscilação entre proximidade e distanciamento dos eventos interfere no grau e no instante em que o leitor consegue deles ficar a par. Outra consequência é o do adiamento do desfecho provocado pelas interpolações e interrupções do fluxo narrativo: a estória se arrasta, o suspense se avoluma e as possibilidades de ação dos outros estratos da narrativa para a inoculação de significados complementares se multiplicam. Na esfera ética, a interferência daquele que relata a estória mina as pretensões de uma exposição objetiva e impessoal: o narrador se torna cúmplice de suas personagens e recusa a posição neutra, declarando seu partido e sublinhando que o drama invade todos os elementos da narração.

Ainda no âmbito dos procedimentos retóricos de estruturação da narrativa, cumpre destacar seu principal artifício construtivo, digno da *Filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe: a forma de mascaramento de seu evento nuclear. Esse resultado é obtido por uma ruptura, seguida da inversão da cronologia do relato, só perceptível ao final da leitura. A saber: em determinado instante, somos prevenidos de que o casal Heubel irá jantar, na noite seguinte, com Annelise e o Capitão K. Então, sem qualquer outra referência ao encontro, o narrador informa a nova convocação de Hans-Helmut para a guerra. O que se passou no jantar – o incidente que resolve o destino dos heróis – só será revelado no ocaso da narrativa, em meio à quase certeza da morte do marido de Márion.

Não faltam avisos, entretanto – só compreensíveis em retrospectiva. Imediatamente antes da menção ao jantar, o narrador adverte: “os maiores dias transcorrem assim no comum, sem sombra ou susto, a não ser no depois, quando tudo o que houve já pode ser relido, muito depois” (o verbo “reler” – e não “rever” ou “relembrar” – aí empregado, não é irrelevante para a poética do nosso autor, nem para o fato de que esta é, supostamente, uma estória “real” que foi escrita para ser lida). E, de modo indireto, ainda antes da realização do evento, o narrador antecipa o que será a sua própria desatenção e ignorância futura de um lance capital: “E tudo o mais, que ao tal jantar se prendesse, foi falado *longe dos meus ouvidos*, ocupados, aqui e ali, a *ouvir outras conversas*” (grifos meus). Mais adiante, a vagueza se instaura, especialmente no comportamento de Márion. Perguntada se Hans-Helmut continuava “guiando automóveis e datilografando”, ela responde: “Oh, sim, sim, sim...” –, e sua atitude enigmática e ambígua é magistralmente condensada em imagem: “com os olhos de ver anjos no ar”. Por fim, uma cena extremamente refinada esconde e desvela o mistério: no teatro, Annelise acha-se “sentada a uma mesa *distante* da nossa” (grifo meu), índice do rompimento entre as duas mulheres, antes amigas⁵⁵. Nessa mesma cena, Márion, em sua opinião sobre o Dr. Sch., já transmite o sentimento de repulsa e a suspeita da responsabilidade deste último pela sorte do cônjuge: “Desagradável, *unsympatish*, não acha?” (grifo do autor).

O ocultamento pelo narrador de um fato vital da narrativa por meio do rompimento da cronologia e seu desvendamento extemporâneo no término da estória têm grande importância para nós, na medida em que antecipam o mecanismo empregado, alguns anos mais tarde, em *Grande sertão: veredas*. Assim como o narrador de “O mau humor de Wotan” escreve a

⁵⁵ Rosa acrescenta, como disfarce, que as mulheres trocaram aceno e sorriso. A aparente contradição só dá a enxergar as prerrogativas de um narrador em primeira pessoa não onisciente que desconhece o interior das personagens e está sempre sujeito a interpretar erroneamente os fatos e gestos.

posteriori, com amplo conhecimento dos fatos, mas torce a narrativa para fazê-los aflorar no momento certo, Riobaldo, sabemos, esconde o sexo de Diadorim para revelá-lo apenas nas últimas páginas do romance. De qualquer forma, não sendo justo dizer que o conto tenha sido um treino para a narrativa mais longa, devemos reconhecer que os textos menos celebrados contêm múltiplos pontos de contato com as virtudes das composições memoráveis.

Subordinada ao truque da manipulação do tempo, surpreendemos outra passagem: uma anedota vestida de sabor inofensivo e circunstancial, mas que decidirá o desenlace da estória. Trata-se do momento em que Hans-Helmut cunha a sua frase-bordão: “Da guerra, vi apenas uns cavalos mortos, felizmente”. Novamente, aqui, Guimarães Rosa é generoso e semeia pistas da importância da cena. Na versão original, de 1948, o conteúdo da frase é repetido três vezes, alertando para a sua centralidade: duas vezes, em discurso direto (na primeira, Heubel “pimpou um dedo na ponta do nariz”, parodiando o bigode de Hitler), e, uma vez, parafraseada pelo narrador (“repetiu aquilo de só cachorros mortos e cavalos”). Não bastasse a ênfase da reiteração, Rosa desliza para uma ironia trágica, observando: “Não repercutiu, não encheu a sala, não movimentou os presentes”, propondo um contraste radical com o resultado da assertiva no outro contexto, hostil; para arrematar, oferece um vislumbre do futuro: “a frase nascera, tomara força e forma; simples concisa, *fácil para repetição*, para ser guardada [...]: como uma moedinha de dez *pfennig*, como um palito, *como uma corda de enforcar*” (o primeiro e último grifos são meus). O último símile, exdrúxulo e macabro, será esclarecido ao fim do conto.

Guimarães Rosa manipula brilhantemente os requisitos de um conto bem arquitetado. Em acréscimo ao já exposto, mencionemos, de passagem, as caracterizações das personagens, precisas para os efeitos desejados: Márion, uma mulher forte e apaixonada, zelando pela sobrevivência de sua família; Hans-Helmut, o cultor requintado dos prazeres do corpo e da alma, mas ingênuo e inapto em face das exigências da época⁵⁶; o narrador, amigo fiel mas impotente; e, até mesmo, o Dr. Sch., sempre envolto em esfera nebulosa e sombria (“vago senhor, de certa idade”, “pareceu-me neutro, um ar sem marcas, sem definição”; “um homem vulgar sem calor de alma”): é precisamente o fato de sermos agraciados com tão poucas informações sobre o pai de Annelise que o faz mais tenebroso; é a circunstância de sua mediania, de não possuir marca distintiva, que o torna mais perigoso e emblemático⁵⁷.

⁵⁶ Em alguns estudos também é destacado o traço anti-nazista de Heubel, ao admirar outras “culturas” e interagir com elas: a Itália, a França, um namoro prévio com uma judia.

⁵⁷ Ressoa, aqui, a tese defendida por Hanna Arendt, em *A banalidade do mal*.

Se o conto a isso se resumisse – uma estória bem contada e uma denúncia tocante contra a barbárie da guerra e os regimes totalitários pela exposição de seus impactos dilacerantes na vida das pessoas comuns e desamparadas –, Guimarães Rosa já teria realizado um feito de nota. Acontece, porém, que o escritor mineiro enriquece a sua narrativa com elementos adicionais que exponenciam seus significados: tratemos, agora, dos estratos literário-mitológicos e espirituais-metafísicos.

Referências mitológicas e literárias relacionadas à cultura alemã impregnam o texto desde o seu título. Wotan, já foi notado em outros trabalhos, é Odin, o deus da guerra e senhor dos deuses na mitologia germânica. Numa de suas notas de pesquisa, Guimarães Rosa registra sua interpretação pessoal da divindade: “m% - Wotan, o deus das alucinadas tempestades”⁵⁸. Como achega aos estudos de mitologia, o escritor absorve representações míticas veiculadas por fonte mais célebre: a ópera *O anel dos Nibelungos*, de Richard Wagner. Wagner, aliás, é discretamente citado, ao lado de Strauss, no segundo parágrafo do conto – “a orquestra, ao ar livre, dissolvia Wagner e Strauss”; não será surpresa, portanto, se “O mau humor de Wotan”, igualmente, dissolva Wagner na sua trama. E, para dizimar dúvidas, a obra é citada nominalmente a certa altura do conto.

As alusões a *O anel dos Nibelungos* variam entre abertas e mascaradas e não parecem configurar um arranjo estruturante do texto, mas pequenas gotas espargidas a fim de criarem ressonâncias sutis para o conhecedor. Além de Wotan, que encontra personificação, de modo amplo, no espírito impulsionador de todo o empreendimento bélico e conquistador alemão, ou, em particular, no pai de Annelise, o Dr. Sch., cujo mau humor, em reação à frase-bordão de Hans-Helmut, é explicitamente descrito – “o homem cerrou-se em silêncio carrancudo, ignorou a presença de Hans-Helmut. Seu rancor era demonstrativo” –, outras personagens da ópera são mencionadas: as Nornas, responsáveis pelo tecer dos acontecimentos e destinos humanos (“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 que fiam as Nornas?”); e Logge, modelo de Joseph Goebbels, em função da inteligência e astúcia que ambos compartilhariam (“um doutor Goebbels soturno e astuto, que a poder de inteligência induzia a Alemanha, de fora a fundo,

⁵⁸ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-01,01, p. 48. Abaixo da anotação, vem a referência ao livro *Wodan und germanischer Schicksalsgaube*, de Martin Nuneck.

com a mesma inteligência miasmática, solta, inumana, com que Logge, o deus do fogo, induzia os senhores do Walhalla, no prólogo dos Nibelungen”⁵⁹).

Circulam, ainda, insinuações menos diretas. Márion é aproximada de Fricka, esposa de Wotan, a deusa do casamento. Não gratuitamente, a protagonista aparece, na sua primeira cena, enunciando o desejo de união conjugal: “Quero casar e ter muitos filhos – repetia”; e, mais adiante: “Márion furtava a mirada, e tornou a falar em casamento”. Hitler, talvez com intenção paródica, é associado ao anão nibelungo Alberich: este, para obter o ouro do Reno e forjar o poderoso anel, deveria renunciar ao amor. É também nesses termos que Márion se refere ao líder: “— O Fuehrer não tem tempo para amar... O Fuehrer consagrou-se à política”. Finalmente, a frase “a Luftwaffe quebrava o seu martelo na bigorna inglesa” ecoa longinquamente a atmosfera subterrânea da terra dos Nibelungos, onde o ferreiro Mime e, depois, Siegfried, produzem objetos mágicos e armas.

Não havendo entre conto e ópera correspondência sistemática no que tange a personagens e enredo, sua disseminação no texto de Rosa tem função sugestiva. O escritor mineiro faz a sua composição apontar para a obra épica e mitológica na tentativa de presentificar arquétipos míticos. *O anel dos Nibelungos* termina em catástrofe generalizada: não somente a quase totalidade das personagens morre em decorrência da maldição do anel, como o próprio reino dos deuses é destruído pelo fogo. A sombra da história mitológica só vem antecipar e intensificar a sensação de tragédia: tragédia pessoal nas vidas de Márion e Hans-Helmut, tragédia coletiva futura para a Alemanha, cuja sede de poder (alegorizada pelo anel) conduzirá à derrota⁶⁰.

Seria útil aos argumentos que vimos desenvolvendo neste capítulo a oportunidade obsequida por “O mau humor de Wotan” de aventarmos uma associação entre narrativa urbana e desastre, algo prenunciada pela tonalidade e perspectivas dos textos discutidos até então. Alguma prudência deve imperar, contudo. Já notamos como em *Sagarana*, “Sarapalha” sobressaía como uma inversão ao clima assaz cômico e festivo dos outros contos, acabando em infortúnio; não pode, ademais, ser negligenciado o fato de a quase totalidade das peças desse livro narrarem casos de violência e morte: os vaqueiros afogados, o espanhol escorraçado,

⁵⁹ No prelúdio da ópera, *O ouro do Reno*, Logge convence Wotan a construir o Walhalla usando os serviços dos gigantes, Fafner e Falsot, e oferecendo como pagamento a deusa Freia. Também é Logge quem convence Wotan a roubar o anel e o ouro do anão Alberich, como resgate da própria Freia.

⁶⁰ Existe ainda uma referência no texto ao *Nibelungenlied*, poema épico anônimo da tradição germânica, que não iremos discutir aqui.

Turíbio Todo, Targino, Bento Porfírio, Agenor Soronho, Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga assassinados. Entre os textos não urbanos publicados em jornal nesse período, “Sanga Puytã”, veremos mais tarde, terá como temas a guerra e a desolação. De qualquer forma, se a cidade não é espaço exclusivo onde se desenrolam calamidades, a repetida visada disfórica a tem acompanhado⁶¹.

Se em determinados atributos discursivos – o caráter memorialista, a atmosfera urbana, a tonalidade melancólica, a dicção culta – “O mau humor de Wotan” se afasta da literatura canônica de Guimarães Rosa, poderemos, ao fim e ao cabo, tachá-lo como escrito atípico do escritor mineiro, tal qual se anunciaram os textos já debatidos neste capítulo? A verdade é que não absolutamente. Guimarães Rosa se faz *outro*, mas o fluxo subterrâneo de suas “intenções” e objetivos estético-filosóficos afluí para o *mesmo*.

Há na esfera que chamamos espiritual-metafísica de “O mau humor de Wotan” pelo menos duas questões postas de maneira ostensiva, quase didática. Uma delas diz respeito ao problema do destino humano, tema recorrente, senão central, da literatura rosiana. Na primeira entrevista concedida por Guimarães Rosa após a publicação de *Sagarana*, o escritor assim teria resumido as suas intenções com o livro de contos: “Escrevendo, ou captando estas coisas escritas [no mundo das ideias], o que sempre nos vem à mente e nos preocupa é o problema do destino e do homem”; ao que acrescenta: “No último conto – “A hora e a vez de Augusto Matraga” – a ação acha-se praticamente despojada, quanto ao afã de documentação, do caráter regional e pode-se, talvez, por isso mesmo, sentir melhor a linha do destino incidindo sobre o homem, sobre o meu personagem”⁶².

Em “O mau humor de Wotan”, o tom especulativo concorre com a estória e com a História, em decorrência de sua reiterada intromissão. Já no primeiro parágrafo, temos a menção a um possível “*destino* plástico e minucioso” e à ideia de “remontar à *causa* ou à *série de causas* que me trouxeram a conhecê-lo [Hans-Helmut]” (grifos meus). A problemática da causalidade ou do encadeamento oculto dos fatos continua a assombrar o narrador, que faz questão de

⁶¹ O comentário reclama matização: em “O mau humor de Wotan” o foco não são os problemas da vida urbana, mas um estado de exceção que suplanta a ordem regular do universo citadino. Uma investigação possível (embora completamente especulativa) seria verificar em que medida a dinâmica social da cidade se ajusta ou amplifica os males do autoritarismo. Como termo de comparação, penso, por exemplo, em “*Boule de suif*”, de Guy de Maupassant, que se passa no campo.

⁶² BORBA, José Cezar, op. cit.. A título de reforço não exaustivo: o problema do destino é fulcral em vários outros contos de *Sagarana*, como “O burrinho pedrês”, “Duelo” e “Minha gente”; “Tempo e Destino” é conto de juventude de Guimarães Rosa; Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, reflete inúmeras vezes sobre as razões dos acontecimentos de sua vida; em *Primeiras estórias*: “Sequência” e “Fatalidade” são apenas dois dos exemplos em que o tema é retomado.

chamar a atenção para a matéria: “Desse modo, por um frusto namoro e pela pura camaradagem de depois, foi que vim a conhecer um meu amigo”.

Depois de revelar a sequência de determinações que o levaram a conhecer Hans-Helmut Heubel, o narrador nos faz acompanhar aquelas que conduziram o amigo alemão para a morte. A princípio, o destino parece ser benigno à personagem (“a sorte trabalhava com ele; e bem que ele o merecia [...] o límpido destino dirigido”; “Mas Hans-Helmut se colocara bem, por poder único de sua boa estrela”; “o destino o suspendia fora da guerra, mesmo estando assim no meio dela”). A sorte muda, contudo. Essa mudança é devidamente apregoada e ponderada, antes de ser efetivamente materializada: “Quem irá, porém, esmiuçar o grão de areia gerador, no seio de uma montanha, ou descobrir num esquema o nó causal, no cruzamento dos fios, dos milhões de fios que fiam as Normas?”. Antecipando Riobaldo, o narrador confessa: “Mais difícil, todavia, seria pesquisar por que escondidos caminhos teve Márion de vir a ser apresentada a Annelise”. Então, desaba a desgraça, a responder ironicamente ao desejo de Márion de que a guerra não durasse até o final do ano: “antes do Natal, a mão do *fatum* volveu a Heubel”.

As referências a e reflexões sobre o destino e sua relação com as ações humanas continuam em pauta – “Foi *por acaso*, numa noite menos fria, que me encontrei, no teatro, com Márion e a mãe” (grifos meus); “Porém, que saberia eu *prever*, que poderia eu *adivinhar*, dias depois, se mesmo Márion não quis dizer-me tudo?”; “O *destino flui*, o homem flutua”; “você crê, sinceramente, de verdade, em *boa ou má sorte, em estrela*?”; “Ah, mas então tudo para mim está perdido? Não existe uma *Providência*?”; “Ah, *por que* não lhe fiz um sinal, *por que* não lhe tapei a boca?!” –, desaguando na pergunta final explícita: “Pouco tempo depois, Hans-Helmut era de novo convocado. *Casualidade*?” (Todos os grifos são meus.)

O problema do destino ganha estatura dramática em “O mau humor de Wotan” porque é ainda contraposto a outra teoria metafísica. A variante do conto publicada em *Ave, palavra* faz de Hans-Helmut Heubel um leitor da Cabala e da Bíblia; já a versão de 1948 é mais direta e permite ver melhor quais conceitos estão em jogo. Diz o narrador: “Hans-Helmut Heubel lia *Emerson* e *Prentice Mulford* e acreditava num destino plástico e minucioso, produzido pelo homem” (grifos meus).

Prentice Mulford (1834-1891) foi um jornalista americano que passou a se interessar por fenômenos mentais e espirituais, escrevendo toda uma obra em torno de um mesmo desígnio: “mostrar como resultados podem ser obtidos em todos os empreendimentos e nas

artes através da força do pensamento e do silencioso poder da mente”⁶³. Entre as formulações paradigmáticas das ideias de Prentice Mulford, podemos transcrever a seguinte: “To say a thing must be, is the very power that makes it”⁶⁴. Da filosofia de Ralph Waldo Emerson, em que o ensaio “Self-Reliance” é um dos textos mais importantes, devemos ressaltar a ideia da centralidade da experiência individual. Para Emerson, cada indivíduo possui, dentro de si, os requisitos e as potencialidades para enfrentar todos os desafios e demandas que a vida impõe. A partir desse pressuposto, o autor chega a elaborar enunciados próximos daqueles de Prentice Mulford: “To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men – that is genius”⁶⁵.

É precisamente sobre os dois pilares da força do pensamento e da fé no poder individual que Guimarães Rosa firma o credo de Hans-Helmut Heubel, cujo otimismo é a manifestação fundamental – afinal, pensar positivamente, segundo a teoria, equivaleria a materializar na vida objetiva as condições e as situações benéficas. O recurso a essa crença não é nem um pouco dissimulado; pelo contrário, desde o início da narrativa e a todo momento, o narrador faz referência à filosofia existencial da personagem: “acreditava num destino plástico e minucioso, produzido pelo homem”; “a sorte trabalhava com ele; e bem que ele o merecia, a mais de cultivar a correção íntima e o otimismo independente e absoluto”; “Hans-Helmut depressa converteu Márion à sua essencial filosofia. Dessa maneira, ela menos se acabrunhou quando o chamaram enfim à farda”; “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”; “tudo deve ter-se produzido, de início, descuidada ou insabidamente, no pensamento de Heubel – para ficarmos fiéis à sua crença pia”; “negava a realidade da guerra, fiel ao seu sentir mais íntimo e à sua habitual disciplina de pensamento”; “entrei a provocar algum assunto, mencionando também, como coisa assente e firme, a pretendida invulnerabilidade de Heubel”; “—Seu otimismo [de Hans-Helmut] o salvará, Marionzinha....”. Seria possível afirmar inclusive, que a morte de Hans-Helmut, nesse nível narrativo, advém de sua própria vacilação íntima, da repentina contaminação pela dúvida, da desconfiança e depressão que surgem quando de sua segunda convocação para a guerra: “Mas, desta vez, ele se despediu acabrunhado,

⁶³ WAITE, Arthur Edward. Introduction. In: MULFORD, Prentice. *The gift of the spirit: a selection from the essays of Prentice Mulford*. London: William Rider & Son, 1919, p. 20. No original: “showing how results may be obtained in all business and art through the force of thought and the silent power of mind”.

⁶⁴ MULFORD, Prentice. *Thoughts are things*. Radford: Wilder Publications, 2008, p. 7.

⁶⁵ EMERSON, Ralph Waldo. *Essays: first series*. Boston: Phillips, Sanson and Company, 1857, p. 39.

profundamente abatido, sem a segurança e a calma das outras ocasiões... Sim... Temo que ele esteja sentindo medo...” – pensar negativamente é, de fato, uma porta aberta para as desventuras.

“O mau humor de Wotan”, portanto, desenvolve e faz chocarem-se duas ideias contraditórias: o destino como entidade autônoma e impessoal agindo sobre os homens à revelia deles; e a capacidade do ser humano, seja por meio do pensamento, da disposição do espírito ou de pequenas ações (o ato decisivo para o desenlace da estória, lembremos, sai da boca da própria personagem⁶⁶) de controlar ou reescrever a sua sina. O conto, para Guimarães Rosa, é um grande palco (ou campo de batalha) onde atuam e se confrontam a Providência e as crenças e ações humanas.

Na economia da narrativa, a barbárie solapa o otimismo e o indivíduo é triturado pela máquina de guerra. Não deixa de ser desengonçado, portanto, o modo como Guimarães Rosa conclui a narrativa, procurando resgatar força e significado para preceitos e teorias que ele faz vencidas na estória: “Ninguém poderá provar-nos, porém, que ele [Hans-Helmut] não mais existe, nem que não seja uma hipótese a examinar a sua concepção do destino e da vida, nem que um dia não venham a ser bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra”. Esse fecho, na verdade, só pode ser entendido como um derradeiro apelo à força do pensamento positivo.

O caráter efêmero e circunstancial do texto jornalístico e seu protocolo de leitura diferenciado dão margem a uma certa complicação para a recepção e avaliação das produções literárias. Em 1948, um escritor que, há pouco menos de dois anos, tinha alcançado fama e consagração pela escrita de uma obra “regionalista” marcada por atmosfera e linguagem intensamente calcadas no ambiente e imaginário do mundo rural do Brasil, publica um conto passado num país europeu, durante a Segunda Guerra Mundial, contendo incursões à mitologia e à cultura germânica e amiudadas reflexões filosófico-metafísicas sobre o destino e a agência humana. Se não mais, é preciso reconhecer a escolha consciente de Guimarães Rosa de abordar, via literatura, um problema de seu tempo – os prejuízos humanos provocados por um conflito bélico terminado há não mais que três anos – e de expor num texto a sua própria perspectiva e experiência pessoal. Além disso, não pode passar despercebido o artesanato literário dispendido na construção de “O mau humor de Wotan”: ele está longe de ser um desabafo, confissão ou

⁶⁶ Em “Minha gente”, de *Sagarana*, Bento Porfírio também morre em decorrência de falar demais, ao ser surpreendido e assassinado pelo marido da amante enquanto narrava seu plano de fugir com ela. Em *Grande sertão: veredas*, a boca de Maria Mutema, de onde lhe saem os discursos insidiosos, é instrumento da morte de Padre Ponte.

relato de uma vivência traumática, sendo antes um discurso meticulosamente estruturado para engendrar uma série de efeitos de sentido em vários estratos. Finalmente: mesmo desgarrada de seu espaço e personagens padrões, a literatura rosiana permanece fazendo uso dos mesmos procedimentos retórico-compositivos e atacando os problemas íntimos de sua “ficção sertaneja”: o mais clássico, deles o “duelo” entre agência e destino; deles, o não menos desimportante – a violência.

“A senhora dos segredos”

“A senhora dos segredos” (*Correio da Manhã*, 6 dez. 1952), como regra, é lida em conjunto com “O mau humor de Wotan” e “A velha”, grupo rotulado pela crítica de os “contos alemães” de Guimarães Rosa. Trata-se, portanto, de mais um texto “não sertanejo”, baseado em experiência autobiográfica, que se vale de um narrador de dicção culta e possui como pano de fundo a efeméride da Segunda Guerra Mundial. Essa interseção renovada entre um momento histórico específico e a forma do relato testemunhal dão margem a considerações que acentuam o caráter confessional do texto rosiano:

[Guimarães Rosa] 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 direta das omissões cabíveis a um diplomata brasileiro na Alemanha.⁶⁷

É possível que Rosa tenha encontrado, nessas narrativas, um espaço discursivo para elaborar o problema da limitação de sua capacidade de intervenção na violência da guerra.⁶⁸

Que Rosa tenha escolhido representar os impasses e ironias de um estado de horror e opressão e problematizar seu próprio comportamento nesse meio como diplomata é leitura que

⁶⁷ SOETHE, Paulo Astor. A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 297, 2005, p. 297. Para ser exato, essa observação do autor contempla apenas as narrativas “A senhora dos segredos” e “A velha”.

⁶⁸ GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total, 2006, p. 24 e 25.

os textos avalizam, e objetivos que podem ser, de fato, centrais para a configuração das narrativas. No percurso que vimos traçando, por outro lado, é importante investigar certas nuances desses escritos, num esforço prospectivo de aferição de sua correspondência ou desconformidade com as tendências da literatura de Guimarães Rosa.

As ambivalências de “A senhora dos segredos” derivam necessária e exclusivamente do narrador, o único a falar ou reproduzir falas alheias, e perspectiva a partir da qual enxergamos tudo. A obscuridade ou multiplicidade de significados de seu discurso escancara-se ao leitor, chegando a ser desconcertante em certas passagens. Vejamos o primeiro parágrafo do conto:

Não sei se creio em quiro e cartomantes; em astrólogos, sim quase acredito. Pelo menos duas vezes tive fê em Frau Heelst, dada e gabada então como horoscopista de Hitler⁶⁹.

Afloram índices de imprecisão em espaço tão diminuto, a sugerir o tom da narrativa: “Não sei”; “quase acredito”, “pelo menos”, “dada e gabada”. Além disso, impossível não atinar com a semelhança dessa abertura com aquela de “São Marcos”, outra estória que problematiza a existência de fenômenos e poderes sobrenaturais: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros”⁷⁰.

É por meio desse narrador hesitante e pouco assertivo que somos apresentados aos acontecimentos e atores. E, no fundo, entre alguma quantidade de informação acessória e certa diversão, o que esse narrador deseja é desenhar o perfil de uma personagem; intenção, por outra, claramente exposta no título da narrativa. Tarefa essencial para o entendimento do texto, destarte, passa a ser dissecar o modo como o narrador representa e avalia a sua personagem-alvo. Façamos os recortes: “não profissional, com lisa benevolência”, “ampla senhora, lavada e enxugada, livre nas roupas, definitiva”, “sua ciência dos astros, que devia ser plena”, “desdém pelo ritual cabalístico”, “concentração de matemático e não de vidente”, “não hesitou um til”, “composto afinco”, “Dava por atenuar-se nas palavras, mas traía o sobrececho todo o tom”, “dona de si”, “cirúrgica”, “profunda é a malícia de uma maga, ou sua sabedoria”, “no rosto [...] brandura e seriedade, e nada a não ser pura bondade em seus olhos azuis”, “olhar tão raso”, “afã

⁶⁹ ROSA, João Guimarães. A senhora dos segredos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1952.

⁷⁰ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 241.

prudente, e mesmo patriótica, demonstrativa”, “grande loura, à banca de seu ofício, na trípode, curvada sobre os celestes arcanos”, “turbada, aflita”, “desajuntando frases”.

Não é fácil distinguir nessa lista o que soa positivo ou o seu contrário. É perceptível, no entanto, que Guimarães Rosa constrói um retrato que desarranja a expectativa (nossa e dele?) que teríamos de uma vidente: no aspecto exterior, “não profissional” e “livre nas roupas”; no modo de operar, “desdém pelo ritual cabalístico” e “concentração de matemático”; no trato, “lisa benevolência”, “brandura” e “bondade”; na atitude, “composto afincado”, “dona de si”, “cirúrgica”. Com Frau Heelst, estamos longe do espalhafato mistificador que compõe a imagem padrão dos adivinhos. Como elemento de confusão extra, destaquemos uma frase em que o suposto elogio se alia a uma dose de desconfiança: “Admirei-lhe as maneiras e sua ciência dos astros, que *devia* ser plena” (grifo meu): o “devia” mantém a interrogação sobre a credibilidade da senhora.

O conto se desenvolve em três tempos: a primeira visita, em grupo; a segunda entrevista que o narrador faz sozinho; as reflexões do narrador e a cena final, estendidas ao longo de dois meses e meio. A primeira parte, que serve para expor as características e métodos de Frau Heelst, desenrola-se como uma estória tradicional de consulta a videntes. Aí a narrativa está circunscrita aos destinos individuais das personagens presentes e não abrange questões mais amplas. Em particular, o narrador, adequando-se às “leis do gênero”⁷¹, e, a despeito da seriedade e da praticidade da astróloga que turvam os estereótipos usuais, procura construir, preferencialmente, uma atmosfera de suspense: desprovido de elementos decorativos que a sustentem, ele agarra-se ao suposto caráter místico de um gato amarelo, “que trazia tudo para dentro de seus olhos e gerava no ambiente eletricidade e amoníaco”. Os truques não param aí: em duas cenas, somos conduzidos por situações hoje clássicas desse tipo de sessão: mantendo um certo ar de expectativa, a predição da vidente é posta em xeque, sendo redimida, no entanto, pela correção das informações fornecidas pela cliente, quando, então, seu novo vaticínio é aceito sem objeções; Gretel faz o papel da consulente predisposta a acreditar em tudo que se coadune a seus desejos e esperanças, resumidos na frase: “*Die Lieb ist das Element des Lebens!*” [O amor é o elemento da vida!]. A consulta de Lena é igualmente modelar: a adivinha recusa-se a revelar o que vê, a consulente insiste e a vidente aceita comunicar a previsão, mas somente

⁷¹ Fica pendente uma pesquisa mais aprofundada sobre os modos de representação de videntes e seus métodos na literatura tais como legados a Guimarães Rosa. O conto mais famoso da literatura brasileira, nesses termos, é, naturalmente, “A cartomante”, de Machado de Assis. Também Lima Barreto, por sua vez, escreveu conto do mesmo nome, em que frustra radicalmente as expectativas do leitor, oferecendo um desfecho inusitado.

para a cliente e testemunha: as notícias mostram-se terríveis. A adesão ao *topos* “visita à cartomante” é tamanha, que coloca em dúvida a própria suposta matriz autobiográfica (e factual) da estória. Não será tudo uma brincadeira de Guimarães Rosa?

A segunda parte de “A senhora dos segredos” é completamente oposta à primeira. Agora não se trata de destinos individuais, mas coletivos – a nação, o mundo; o narrador vai desacompanhado; clima, artifícios e peripécias são rejeitados. A pergunta única será: haverá guerra?

Ainda em oposição ao primeiro segmento, Frau Heelst, para responder ao questionamento de seu interlocutor, evita recorrer ao método astrológico, retrucando de chofre: “Ach, nee... De modo nenhum, esteja sossegado”; isso, para enorme surpresa do narrador, que comenta: “A resposta era a resposta. Mas não a previra em olhar tão raso”. O verbo “prever” (uma previsão falhada, note-se) aplicado ao narrador é inversão irônica; o “olhar tão raso” da astróloga é índice de superfície que não se deixa explorar – os segredos. A polissemia do título do conto se expande: os segredos não são aquilo que se esconde no reino do desconhecido, mas o que uma pessoa sabe e prefere não declarar.

O parágrafo seguinte é magistralmente despistador (e revelador). O narrador volta-se para o gato, cujos olhos lhe recordam os de Lena. E, ao fazer um balanço rápido das últimas notícias da amiga, acrescenta: “Afiml, eu ali não passava de um estrangeiro, e os tempos eram perigosos”. O uso do advérbio “afiml” é esdrúxulo: não existe ligação lógica entre aquilo que imeditamente o antecede e a observação subsequente. A frase não conclui algo sobre Lena, nem sobre o gato, os tópicos mais próximos. Sua conexão é outrossim com o parágrafo anterior, aquele que avaliava a resposta oferecida sobre a possibilidade da guerra, donde devemos nós mesmos criar a conexão: a resposta negativa de “olhar tão raso” e inesperadamente automática está subordinada ao fato de o narrador ser estrangeiro e os tempos, perigosos.

Nesse segundo encontro, não estão mais em discussão as faculdades divinatórias de Frau Heelst (que se esquia de desenhar horóscopos, apesar de admitir a possibilidade de “tirar gráfico do destino de um país, dum regime”), mas o quanto de informação sobre o assunto ela está disposta a fornecer, sendo, *afiml*, “dada e gabada horoscopista de Hitler”. Incomodado com a recusa, o narrador inicia com a astróloga um jogo de gato e rato em duas investidas.

O conto, deceptiva e gradativamente, procura equacionar um problema: será a astrologia uma arte calcada em dons pessoais ou uma ciência cujos métodos admitem reprodução

sistemática? A dúvida se coloca desde o início, no “desdém do ritual cabalístico” e na “concentração de matemático” exibidos por Frau Heelst, envolvida com tabelas, compasso, figuras trigonométricas e cálculos: “latitude e longitude contam, nos assinalamentos siderais”, diz (ironicamente?) o narrador. Em seguida, ao tentar enredar a astróloga numa conversa que a fizesse confessar seus “segredos”, justifica: “o terreno da *ciência* é o da sã comunicação” (grifo meu).

Os cenários provocativos que o narrador engendra para extrair informações de sua interlocutora são configurados como rejeições da possibilidade de uma previsão do futuro baseada na inspiração ou gênio, para se fazerem macaqueações paródicas de leis racionais extrapoláveis. “E por que não recorrer aos horóscopos dos rapazes em idade militar?”, pergunta o narrador, fazendo alusão velada ao que conhecemos por método *indutivo*: deduzir de um certo número de casos particulares, uma verdade geral (ou, no caso em questão, decifrar do destino de um certo número (e qualidade) de habitantes a sina de uma nação). A resposta de Frau Heelst é extremamente interessante: ela não contesta o procedimento, mas aponta sua inexequibilidade, ao argumentar que rapazes em idade militar “nunca vêm aqui”. Leonardo Castro da Silva já tivera a percepção de que nessa afirmação da astróloga figurava-se o fato de que “os jovens da Alemanha nazista[,] mesmo tendo a possibilidade de ter conhecimento de seu destino, preferem não sabê-lo”⁷². Sugere-se, assim, indiretamente, que não somente Frau Heelst, mas toda a população alemã sabia da ou temia a iminência da guerra.

A segunda estratégia proposta pelo narrador para uma fundamentação astrológica da negação da guerra, objetivando contornar a escassez de matéria-prima (os rapazes) para a execução do alvitre anterior, é ainda mais complexa: “preparar, *in abstracto*, horóscopos virtuais, boa cópia deles... Globalmente, com as estatísticas dos nascimentos nas diversas partes do país”. As palavras-chave dessa proposição são “*in abstracto*”, “virtuais” e “estatísticas”. Mais uma vez de forma irônica, o narrador prega o completo descolamento da astrologia da realidade empírica, insinuando que ela possa assentar-se em abstrações, médias e extrapolações, à maneira das ciências modernas. Sobre essa sugestão, não temos a resposta de Frau Heelst; sua extravagância, no entanto, faz mesmo desconfiar – na hipótese de se tratar de um relato verídico – de que Rosa a tenha efetivamente pronunciado. É mais provável que estejamos aqui frente a uma mistificação do autor.

⁷² SILVA, Leonardo Castro da. *Guimarães Rosa e Martin Heidegger: duas visões sobre o nazismo*. 2014. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

As espicaçadas, enfim, não movem a astróloga, que assegura que “guerra não iria haver”. O modo como ela é descrita desembaraçando-se da questão é ainda malicioso: “Declarava-o com afã prudente, e mesmo patriótica, demonstrativa”. A expressão “afã prudente”, salvo engano, é um oxímoro. Nessa enunciação, o narrador mostra como o que Frau Heelst diz está longe de constituir uma certeza. O adjetivo “patriótica” modaliza a declaração no sentido de descolá-la da estrita responsabilidade para com o *métier* e fazê-la antes comprometida com o “destino” do próprio país – manter os segredos intactos. A frase que encerra a visita – “Nossa despedida foi *quase* afetuosa” ressoa o início do conto – “em astrólogos, sim, *quase* acredito”. Guimarães Rosa mantém a narrativa no reino do “quase” – aquilo que poderia ser, mas não é, o abortado, o que não se concretiza.

Esgotadas as visitas, advém um breve trecho reflexivo e rememorativo. Sabemos que o narrador escreve tempos depois da ocorrência desses eventos. Seu timbre, quando não irônico e ambíguo, desgarra para a saudade, a melancolia, o lamento. Assim como em “O mau humor de Wotan”, uma das funções de “A senhora dos segredos” é ajudar a lembrar: lá, de Hans-Helmut e Márion; aqui, das amigas Gretel, Ulrike e Lena (personagens de que não nos ocupamos nesta leitura); e, não menos, de Frau Heelst: “Teria de recordá-la sempre”, confessa o narrador.

O desfecho de “A senhora dos segredos” é por demais aberto e talvez nunca lhe daremos uma explicação satisfatória. Frau Heelst solicita ajuda ao narrador a fim de emigrar para o Brasil. Ao que ele responde, não a ela diretamente, mas por intermédio do leitor: “Não, Frau Heelst, nada mais era possível. Não o permitiam os astros. Doze dias depois, começava a guerra”. Existe, nesse final, indubitavelmente, pelo menos uma grande ironia: o da astróloga que não soube prever o seu próprio futuro. Mas o que diferencia uma peça literária de uma composição histórica ou ensaístico-dissertativa é o fato de que ela pode se interromper onde lhe aprouver e renunciar à explicação detalhada (ou mínima) dos episódios. A clareza obrigaria o autor a que elucidasse os porquês de não ser mais possível auxiliar Frau Heelst. Que tipo de impedimentos estavam em jogo? Em nenhum lugar do conto insinua-se uma ascendência judia da astróloga. A guerra nem mesmo havia começado. O que amarrava as mãos do narrador? E, por outro lado, correria Frau Heelst algum perigo maior do que a média da população alemã? Para uma pessoa bem relacionada, não restariam outros canais a recorrer além do consulado brasileiro?

“Não o permitiam os astros”, segundo Paulo Astor Soethe, “são as palavras irônicas do narrador, com as quais [ele] se revela indisposto a ajudar”⁷³. Em que estaria fundada essa suposta indisposição do narrador? Seria uma espécie de vingança motivada pela sonegação prévia de informações sobre a guerra? Estaria baseada na noção de que uma pessoa alegadamente tão próxima de Hitler e, de certo modo, comprometida com os ideais nazistas, não merecesse ser socorrida? E, no entanto, o conto constrói, antes, uma relação amistosa entre narrador e astrólogo, não obstante um deles ser “estrangeiro” e a outra a “horoscopista de Hitler”. Ou, hipótese igualmente possível: o processo de migração de Frau Heelst teria sido iniciado, com a intercessão de Rosa, mas obstado pelo irromper da guerra? Para que condicionantes o “Não o permitiam os astros” é disfarce? Menos que “indisposição”, penso que essa frase permite ao escritor dar um fecho de impacto e reflexivo à sua estória, independente do compromisso com acontecimentos reais.

“Teria de recordá-la *sempre*”. Um tipo de lembrança que se impregna na mente para o resto de nossa existência é o de natureza traumática. De fato, ao que parece, um trauma associado à impossibilidade de amparar alguém que pediu assistência em um momento histórico de horror. O efeito do conto é mostrar mais uma vez a inexorabilidade da máquina de guerra. Daí, sim, podermos concordar que “A senhora dos segredos”, num nível pessoal, é uma peça lutuosa e elegíaca, e, mesmo, de denúncia. Mas não somente isso.

Em sua experiência na Alemanha, Guimarães Rosa deverá ter recebido inúmeras demandas de ajuda oriundas de pessoas desejosas de desertar do país. E, no entanto, entre 1942 e 1967, somente os casos de Frau Heelst e Dame Verônika (de “A velha”) receberam forma literária. Sem nos determos agora no segundo conto, parece óbvio que a riqueza do caso de Frau Heelst assenta na oportunidade que ele ofereceu para que o autor pudesse tratar também de temas caros à sua visão de mundo e literatura: a astrologia, a predição do futuro, o destino – temas que retornam, por exemplo, em “Os abismos e os astros” e “Cartas na mesa”, sem contar as correspondências astrológicas de *Corpo de baile*. Observa Élide Oliver: “Talvez seja a possibilidade literária mesma, contida em germe, em estrutura, nas ‘coincidências’ da astrologia, que o tente. Ou a irresistível tipologia repartida em 12 retratos psicológicos diferentes, 12 temperamentos puros que se combinam para abarcar uma infinidade de traços individualizáveis, cujo potencial *mimético* e *simbólico* é de inestimável valia para a imaginação literária”⁷⁴.

⁷³ SOETHE, op. cit., p. 296.

⁷⁴ OLIVER, Élide. Guimarães Rosa e os astros (com reflexões em Machado de Assis). *Revista USP*, São Paulo, n. 76, p. 140, dez. 2007/fev. 2008, grifos da autora.

Em “A senhora dos segredos”, Rosa nos dá uma vidente pouco afeita ao modelo que usualmente fazemos dessa personagem, enquanto representa incidentes prototípicos da atmosfera misteriosa que a cerca; brinca com os limites entre a arte divinatória e as ciências positivas; termina abandonando sua personagem a expiar as culpas do erro de querer fazer crer num futuro improvável. Confrontam-se na narrativa, portanto, um conjunto de expectativas ora frustradas ora confirmadas: uma vidente que não se assemelha a uma vidente; uma previsão que soa errada, mas acaba se metamorfoseando em certa; um método que parece místico, mas se vale de operações racionais; um caminho para a salvação aparentemente simples que dá em beco sem saída; uma *quase* crença; uma *quase* amizade. Se existe uma virtude estética nesse conto que o faz ir além de uma confissão de impotência ou de um retrato de um tempo sinistro, ela reside nessa disseminação de ambivalências, nessa flutuação de conceitos, valores e avaliações que não encontram terreno para se fixarem numa verdade – uma estratégia compositiva característica de Guimarães Rosa.

Estamos longe do universo do sertão. É novamente no âmbito de uma experiência urbana que Guimarães Rosa faz mover-se a sua literatura, envolta num certo *pathos* e flertando com problemas recorrentes da existência humana. No entanto, se espaço, personagens e dicção variam, o motor profundo da arte rosiana continua trabalhando. Em *Sagarana*, a sugestão do sobrenatural permaneceu em suspenso em “Corpo fechado”, “São Marcos” e “Conversa de bois”, mas lá estávamos na terra inculta, supersticiosa e fantasiosa do interior do Brasil. Frau Heelst e a astrologia são, assim, os correlatos de João Mangolô, Antonico das Pedras e a feitiçaria?

Mais: o autor de *Sagarana* logra encenar, em “A senhora dos segredos”, diferentes modos em que o destino humano se dá a conhecer e manifestar. Para Gretel, o destino é a própria realização de nossos projetos e ideais; para Lena, mesmo conhecido e temido, ele é o fim a que rumamos inexoravelmente; para Frau Heelst, é aquilo que pode ser negado veementemente mas do qual não podemos escapar impunes. Nas três situações, a sina é mais poderosa que o indivíduo, para quem resta, como alternativa, a sabedoria de se adaptar e reagir a ela da maneira mais benéfica e menos catastrófica possível.

O que sabemos (ou podemos saber) do mundo e do futuro? Qual são os limites da agência humana? Na superfície, a matéria-prima é distinta, mas as questões permanecem.

“Do diário em Paris (I)”

A insistência entediara o leitor, mas, desculpe-se-nos, é excesso fundado na própria prática reincidente de Guimarães Rosa. Depois de Belo Horizonte, Hamburgo e do Rio de Janeiro, é para Paris, sem rebuços, que migra a literatura rosiana. O que terá um “regionalista” a dizer sobre uma das cidades mais importantes e reverenciadas do mundo? Poderá a cidade-luz alterar os parâmetros que têm regido a representação do ambiente urbano nos textos de Rosa que vimos comentando?

Os escritos homônimos intitulados “Do diário em Paris”, publicados por Guimarães Rosa no Suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã* com intervalo de cerca de um ano – 17 de maio de 1953 e 13 de abril de 1954 –, são dois dos textos mais enigmáticos do escritor mineiro. É verdade que, a rigor, a proposta deles, em princípio, afigura-se relativamente cristalina, na medida em que a nomeação das peças remete, de forma direta, a um suposto diário redigido pelo autor durante estada na cidade de Paris, do qual trechos estariam sendo dados a público. Naturalmente, à época, a existência desse diário para a quase totalidade dos leitores teria de ser aceita sem mais. Hoje sabemos detalhes da temporada vivida por Guimarães Rosa na França e podemos compulsar, sem intermédios, o próprio diário lá composto, o que permite aquilatar melhor as operações literárias presidindo à construção dos escritos. Por ora, nesta seção, em virtude das dessemelhanças formais entre o primeiro e o segundo “Do diário em Paris”, trataremos apenas daquele cronologicamente mais recuado, deixando seu sucessor para capítulo vindouro desta tese.

O “Do diário em Paris” inaugural – a que chamaremos “Do diário em Paris (I)”⁷⁵ – apresenta formato típico de um costurado de passagens extraídas de um diário real: datas em ordem cronológica precedem a maioria dos excertos; relatam-se breves cenas do cotidiano, enunciam-se reflexões pessoais e até um poema tem o seu ingresso; a montagem é fragmentária, não havendo relação direta entre as partes; faltam introdução e conclusão: somos expostos, aparentemente, a um recorte arbitrário de jornal íntimo, que principia e se interrompe a seu bel-prazer. A primeira pergunta que esse texto nos coloca é: por que Guimarães Rosa, poeta, ficcionista e cronista, decide compor e publicar um escrito supostamente baseado em extratos de seu diário? Mônica Gama pressente uma explicação para o fato, embora não a leve adiante:

⁷⁵ ROSA, João Guimarães. Do diário em Paris. *A manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1953, de onde transcrevemos todas as citações.

Seria preciso também, para ampliar o escopo da análise, uma pesquisa sobre a presença de trechos de diários de outros escritores nos periódicos na época. O interesse do jornal por diários é perceptível, por exemplo, na publicação de passagens do diário de Jules Renard, em março de 1953, ou ainda na crítica feita por Drummond, na semana seguinte, à excessiva exposição pessoal de alguns escritores.⁷⁶

De fato, soa bastante verossímil que Guimarães Rosa, ávido leitor de diários alheios (conforme igualmente mostra Mônica Gama), nutrisse o capricho de se aventurar por essa tendência de publicização de notas privadas. Somente sobrelevando o que possivelmente haveria (e há!) de narcisístico e egocêntrico nessa atitude é que poderemos talvez determinar a maneira peculiar como Rosa se insere nessa “tradição”, compreendendo seus propósitos últimos. Nesse sentido, é necessário distinguir o *Diário de Paris* – objeto que, eventualmente, abriga notas dotadas de um certo grau de espontaneidade e honestidade e cumpre uma função específica no cotidiano de um indivíduo – do texto “Do diário em Paris (I)” – construção que, a despeito de se basear em seu antecedente (podendo, inclusive, reproduzir fielmente muitos de seus trechos), é, na verdade, uma simulação de diário, elaborada a partir de regras distintas.

Escandindo o texto nos seus 21 segmentos⁷⁷ e agrupando-os tipologicamente, 9 deles são descrições de cenas e diálogos, 10 constituem pensamentos e reflexões e 2 deles transcrevem versos. Entre as cenas e diálogos, 4 deles possuem uma mesma personagem – uma mulher grega nomeada Ieoana. A disparidade dos assuntos abordados é grande: pessoas que partem ou chegam de viagem, um anúncio de metrô, amor, feijoada, línguas, a poesia e o povo gregos, livros e diários, solidão, inveja, Deus e o demônio, amizade, o rio Sena. É inegável a intencionalidade do descontínuo e do plural, a propor como desafio a possibilidade de encontrarmos alguma ordem no interior de reunião tão díspar.

Apoiado nesse estilo segmentário e tipologicamente variado, Guimarães Rosa encena a notação dos principais acontecimentos cotidianos e reflexões íntimas ocorridos nos dez dias – de 24 de setembro a 3 de outubro de 1949 – em que o escritor se viu abandonado por amigos que se evadiram de Paris, até a véspera de sua própria partida para a Itália. A aderência à forma diário é dada pelo suposto não policiamento dos registros apresentados, que incluem

⁷⁶ GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “*Plástico e contraditório rascunho*”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 197.

⁷⁷ Na versão em jornal, estou considerando segmentos as separações indicadas pela inserção de uma data ou dos símbolos “x x x”.

banalidades, formulações truncadas e referências contextuais que o leitor não pode conhecer. Assim, por exemplo, logo na primeira entrada (24-IX-1949), somos expostos aos nomes Lucy, Michel Tapié e Clerbeau, pessoas sobre as quais somos totalmente ignorantes e assim permaneceremos. Ao que parece, a ideia de Rosa é a radicalização (paródica?) da forma “diário pessoal público”, na medida em que exacerba a maneira como a nota privada, despojada de contexto, lógica ou relevância coletiva, perde a sua significação ampla, interesse e, até mesmo, a viabilidade de ser devidamente compreendida. O procedimento pode ser mais complexo: uma vez estabelecidas a especificidade e a incomunicabilidade das experiências registradas – compreensíveis somente para quem as viveu e anotou –, é a vez de dotá-las de significados outros, decifráveis apenas pelos mais atentos e pacientes.

Em cada uma das anotações do imitador de diarista aparece sugerido ou explicitado algum assunto de real interesse para Guimarães Rosa: a descoberta de aspectos inusitados em fatos e eventos prosaicos está manifestada na tabuleta do trem que percorre nove cidades diferentes ou no anúncio do batom que parece um poema; a sedução pela magia da língua e pelos problemas de nomeação está presente na reflexão sobre a palavra “miligrama”, no fato de um *barman* referir-se aos sul-americanos como “les Sud-Argentins”, nos possíveis nomes da amiga grega, na sonoridade do idioma helênico ou nos nomes de pontes que passam sobre o rio Sena; o respeito e a admiração pela cultura clássica estão nas referências a Anacreonte, na citação de versos de um hino à Grécia e na própria tematização de uma mulher grega orgulhosa e enigmática; preocupações metafísico-religiosas se dão a ver em reflexões sobre a solidão, sobre a crença no demônio e na lista cifrada intitulada as “sete sereias do longe”⁷⁸.

De modo geral, os eventos e ponderações do autor se passam num nível de grande generalidade e abstração, como se o protagonista do diário estivesse vivendo numa espécie de mundo feérico. Ou, posto de outro modo, a narrativa desses dias fabula o perambular de um homem ensimesmado com visões e pensamentos cujos liames com a materialidade da vida real são diminuídos por um filtro que deseja extrair de tudo um sentido poético ou transcendente. Talvez não possamos ignorar a “deixa” da primeira entrada do texto e ver o próprio diarista envolvido, como num sonho, nos “reinos vagos e esponjosos da cerveja”. Deles derivam a “mulher bonita como ninguém nunca viu”, de ressonâncias baudelairianas; a ênfase nas

⁷⁸ O recurso ao número “sete” será novamente destacado quando retomarmos “Cidade” e a caracterização metafísica do bonde. Vale citar estudo de Flávio Aguiar, que chama atenção para pelo menos dois momentos em *Grande sertão: veredas*, onde Riobaldo faz enumerações de sete itens: os sete objetos que o narrador leva consigo após a morte da mãe Bigrú; e o “rosário de lembranças que o sustentam” durante o seu périplo de lutas. AGUIAR, Flávio. O oco do mundo. In: BRAIT, Beth (org.). *O sertão e Os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 88.

manifestações poéticas que cercam o mundo (inclusive o próprio poema que escreve); e a figura misteriosa de Ieoana, cuja presença acaba servindo de espinha dorsal para o texto.

Mônica Gama já mostrou que os encontros com Ieoana são criações ficcionais de Guimarães Rosa, uma vez que suas representações se organizam pela montagem de segmentos distintos e não relacionáveis do *Diário de Paris* (nele ora referindo-se a uma mulher grega não nomeada, ora a uma “Senhora da UNESCO” chamada Dáfni, ora a uma carta enviada para a Embaixada do Brasil em Paris onde constava a exclamação “*Paris m’absorbe et m’affolle*”). “Essas e outras passagens de dias diferentes, envolvendo diversas pessoas, são reunidas para formar pequenas narrativas dos encontros de Guimarães Rosa com Ieoana”, diz a pesquisadora⁷⁹. Assim, Guimarães Rosa cria uma mulher de sonho para contracenar com ele no que supostamente seria um relato verídico arrancado de diário. Essa constatação obrigaria a que déssemos mais atenção ao nome sonoramente atípico de “Ieoana”, composto quase exclusivamente de vogais. O designativo permite extrair, por meio da comutação de algumas letras, os vocábulos *éon/aeon*, que podem significar “eternidade” e fazem parte da mitologia gnóstica, denominando seres intermediários entre o mundo invisível onde reside o ser supremo e o mundo sensível onde perambulam os mortais. Ieoana, portanto, parece ser a manifestação dessa entidade que liga o homem à eternidade⁸⁰.

Os assuntos tratados nos diálogos com Ieoana dizem respeito aos problemas da nomeação e à beleza sonora das palavras; à língua e à poesia grega e a Anacreonte; às características do povo grego; a Paris e à castidade. Percebemos uma espécie de flerte ingênuo entre o diarista e a sua interlocutora, cujo *denouement* termina por ser a constatação de que ambos só podem ser “amiga e amigo”. De qualquer forma, o relacionar-se com uma mulher imaginária só reforça o caráter surreal do período abordado pelo “diário”, como se o escritor tivesse entrado em um túnel dimensional e se pusesse a se preocupar apenas com problemas metafísicos⁸¹. Resulta uma Paris transformada num espaço de exceção alimentado pela interioridade do autor e uma Grécia elevada à condição de terra da beleza⁸².

⁷⁹ GAMA, op. cit., p. 198.

⁸⁰ Adicionalmente, o sobrenome da moça grega – “Kórax, ou Hiérax, ou Skolópax” –, embora não estabelecido de modo preciso, remete a “um nome de ave”, animal cuja associação íntima com a língua é proposta por Rosa desde “São Marcos” até *Ave, palavra*.

⁸¹ A propósito, as conversas com Ieoana fazem lembrar o sonho relatado em *Rei de ouros, Rei de espadas*, quando também acontecem diálogos desconexos e enigmáticos.

⁸² Aliás, uma dissonância (irônica?) do texto é a circunstância de um diário escrito em Paris tematizar tantas matérias relacionadas à Grécia.

Mas, talvez, o momento que constitui uma espécie de resumo dos temas de “Do diário em Paris (I)” seja o poema escrito pelo autor. Nele, Guimarães Rosa verbaliza problemas como 1) a separação constitutiva entre os homens (“dois homens [...] // um à popa, o outro à proa”), já pouco antes enunciada no parágrafo sobre a “solistência” de todas as coisas do mundo; 2) a falta de identificação do eu-lírico com a humanidade (“não sou pessoa nenhuma”); 3) a dúvida de qual o lugar do poeta no mundo (“Faço parte da paisagem?”); 4) a dificuldade de uma real compreensão entre as pessoas (“saberás se hoje estou triste[?]”), 5) a instabilidade de nossa condição no mundo (“se vou ou volto de viagem?”). Se o texto não fosse tão entulhado de referências, falsas pistas, enigmas e becos sem saída, poderíamos mesmo afirmar que “Do diário em Paris (I)” tematiza a condição de estrangeiro em terra alheia, a solidão daquele que se vê perdido em país estranho e para quem restam os devaneios e o urdir de mundos imaginários⁸³.

É imperioso reconhecer a similaridade formal entre “Do diário em Paris (I)” e “Cidade”, o que volta a colocar no centro da discussão a natureza e especificidade dos escritos de ambiência e cultura urbana de Guimarães Rosa: em ambos, um narrador em primeira pessoa relata cenas entrevistas ou vividas; em ambos, o texto é regido pelo fragmentário; em ambos, episódios mesclam-se com reflexões; em ambos, a experiência pessoal recôndita surge de forma sibilina. Uma característica interessante das composições de atmosfera urbana de Guimarães Rosa que vimos analisando é o fato de todas fazerem emprego de um narrador que pode ser aproximado em maior ou menor grau do escritor Guimarães Rosa. Nos escritos “ficcionais” – “[Ladislau]” e *Rei de ouros, Rei de espadas*, o protagonista é uma espécie de *alter ego* do autor; naqueles de caráter confessional ou testemunhal – “Cidade”, “O mau humor de Wotan”, “A senhora dos segredos”, “Do diário de Paris (I) –, a fronteira entre o real e o ficcional, o ocorrido e o simulado com vistas à adequação literária não pode ser claramente determinada. Assim, a partir dessa amostragem e, ao contrário dos textos “sertanejos”, verificamos que Rosa, para introduzir a cidade, precisa contar a sua própria história ou episódios que presenciou. Não pode ser desconsiderada, igualmente, a circunstância de que a maioria desses escritos está inoculada de uma atmosfera pesada ou reflexiva, ou fato de que os dois textos que glosam diretamente a experiência citadina – “Cidade” e “Do diário em Paris (I) – tenham essa forma fragmentária e descosida, como se o testemunhar da vida urbana só pudesse ser levado a cabo por meio de pedaços textuais descontínuos, como se as imagens das metrópoles só admitiessem ser unificadas num mosaico de peças mal encaixadas.

⁸³ Uma leitura que aproximaria esse texto de “Páramo”, a despeito das marcantes diferenças de tom e atmosfera.

A Paris de Guimarães Rosa, portanto, escapa pelos dedos. Enquanto o sertão é descrito nos seus mais minuciosos detalhes (plantas, animais, relevo, luzes e sombras), o desenho dessa (experiência de) cidade se dá pelas margens, pelos pormenores insignificantes, pelas sensações efêmeras, pela introspecção sonhadora, pela remissão a lugares distantes – a Grécia – e mulheres imaginárias. O espaço urbano, para o escritor, permanece sendo um mundo não familiar e de apreensão ambígua. Não é fortuito que no centro desses escritos estejam sempre as sensações do isolamento, da solidão e do não pertencimento.

Extrapolará de “Do diário em Paris (I)” o estilo compósito de retratar paisagens e acontecimentos em versões onde as costuras ficarão menos visíveis, posto que submetidas a um mesmo fio narrativo. Basta pensarmos em “Cara-de-Bronze”, o grande quebra-cabeças narrativo que é *Grande sertão: veredas* ou a conformação dos contos de *Tutameia*, todos eles estruturados por economia descritiva, construções elípticas e transições bruscas. Formalmente, portanto, se não de outros modos, “Cidade” e “Do diário em Paris (I)” ligam-se ao restante da obra rosiana ao apostarem na representação da realidade regida pelo fragmentário e pelo descontínuo.

“Fantasmas dos vivos”

A ambiência urbana (ou o narrador inserido no imaginário que ela implica) dá ensejo a certas fantasmagorias, à introspecção algo paranoica e deformada como a de Ladislau (a personagem anônima de *Rei de ouros, Rei de espadas*) ou dos retratistas de “Cidade” e “Do diário em Paris (I)”. Um prolongamento dessa atmosfera pode ser imediatamente conferido em “Fantasmas dos vivos” e “A chegada de subles”. Liga-se a eles ainda, pelo viés sobrenatural, “A senhora dos segredos” e “Os abismos e os astros”.

“Fantasmas dos vivos”⁸⁴ costura a linha que une “*Terrae vis*” e “O espelho”, formando uma trilogia de textos em que um narrador assoberbado deve relatar sua experiência com o que aparentam ser fenômenos sobrenaturais. No primeiro, trata-se de forças que emanam da terra⁸⁵; no último, o encontro da alma humana no interior de um espelho. “Fantasmas dos vivos” parece,

⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *Fantasmas dos vivos*. *A manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1953, de onde transcrevemos todas as citações.

⁸⁵ Para uma análise mais expandida de “*Terrae vis*”, ver o próximo capítulo desta tese.

de certo modo, aglutinar ambos os prodígios, ao propor que a alma (ou aura) do homem é capaz de irradiar e ser sentida por seus semelhantes.

Relevando a maior extensão e complexidade de “O espelho”, as três peças acima justapostas compartilham diversas afinidades compositivas para além do próprio tema sobrenatural. Em todas elas, (a) um narrador, se dirigindo diretamente a um interlocutor virtual, propõe-se a contar uma experiência singular; (b) o tom da narração é solto, irreverente, quase jocoso; e (c) a veracidade e a generalidade das experiências narradas, a despeito da eventual multiplicidade de manifestações e efeitos na vida do narrador, permanecem em suspenso, por mais que o texto queria delas nos convencer. O parentesco entre esse escrito de 1953 e o conto de *Primeiras estórias* ainda se dá na própria coincidência das elocuções preambulares: “Se quer seguir-me, narro-lhe”, convida o último; “Pronto me explico: isto é, sigam-me”, convoca o primeiro.

O conflito narrativo de “Fantasmas dos vivos” é estritamente interior, não havendo dele ressonâncias apreciáveis no mundo externo. O narrador-personagem se debate em autenticar a realidade e acurácia de suas percepções e atitudes: primeiro, de que “coisas” irradiavam das pessoas (em particular, dos amigos Marduque e Fulano); segundo, de que existem estratégias para contornar os incômodos dessas influências; terceiro, de que esses sujeitos pudessem pressentir o desconforto que causam e os subterfúgios defensivos empregados contra eles. Para arrimar suas suspeitas, o narrador recorre ao testemunho de dois amigos, Beltrano e Magnomuscário, que confirmam, a seu modo, as emanções misteriosas originadas dos indivíduos em questão. O dilema central do narrador termina por ser: como manter relações com seres humanos que tanto nos perturbam e angustiam?

As supostas relevância do fenômeno e gravidade das situações são amplamente minadas por vários elementos narrativos. Já mencionamos certa comicidade do discurso, não obstante o tom geral de caso descrito em alegado estado de “aflição” (ou, por isso mesmo): as escolhas léxico-expressionais e imagéticas exortam antes ao riso que à consternação empática: “Julgar, seja a quem for, é sempre péssimo: *pepérri*mo, então, julgar um amigo”; “*Antes de antes*, direi que já me tinham vindo experiências análogas”; “Fulano, que merecia muito, *homem exemplarmente às perfeit*as”; “faz tempo, quando ele me falava *excelentemente de coisas excelentes*, conforme praticam as pessoas”; “tudo não passasse de impressão equivocada, *maus olhos meus ou desf*igado, volúveis circunstâncias”; “como eu muito insistisse, acrescentou, *com gesto de apalpar abóbora*” (todos os grifos são meus). Outro aspecto dissonante da sobriedade

que a matéria exigiria são as escolhas dos nomes das personagens: para duas delas, sem qualquer ressalva de eventual reserva de anonimato, os designativos são Fulano e Beltrano; os demais nomes não são menos esdrúxulos – Marduque e Magnomuscário. Por fim, a própria estratégia de vestir, na imaginação, um turbante na cabeça de Marduque conduz o caso antes para o âmbito da anedota cômica que para o da aventura trágica.

Essa ambiguidade tonal – o tratamento irreverente de um tema aparentemente sério – parece sugerir que devamos ler “Fantasmas dos vivos” como algum tipo de paródia. Uma outra alternativa é ver no humorismo do conto uma reação preventiva ao ceticismo que encontraria uma abordagem séria do assunto. Na primeira hipótese – que, aliás, contraria o famigerado pendor místico e supersticioso de Guimarães Rosa –, deveríamos encontrar a teoria ou argumentos ridicularizados pela composição. Na segunda, devemos apostar que Rosa desejasse que ultrapassássemos o derma burlesco do conto, num trabalho de remoção de escombros, para descobrir o cerne daquilo que ele objetivava comunicar ou alegorizar.

Ora, “Fantasmas dos vivos”, em essência, reitera motivo bastante presente na obra rosiana: a coisa dentro da outra, os detalhes esconsos por debaixo das superfícies, o verdadeiro por detrás das aparências. Não é gratuito que, após a primeira operação mental de vestir Marduque com o turbante, o narrador venha a jurar “que nunca o vira em traje mais assentado”, posto agora na “sua adequada indumentária”. Assim, o conto, em última instância, ficcionaliza a descoberta do eu profundo e desconhecido de um ser humano escondido sob a roupagem histórica e social, num movimento muito próximo de “O espelho”.

As similaridades com “O espelho” são acentuadas se nos permitirmos triangular os dois textos com um terceiro, com o qual o conto de *Primeiras estórias* já é exaustivamente comparado – a narrativa homônima de Machado de Assis. O vestir da farda de alferes por Jacobina é parodiado por Rosa pelo recurso do turbante (donde a necessidade de um artefato cômico despropositado). Numa inversão funcional, enquanto a farda reforça a identidade convencional e artificial de Jacobina, único meio de satisfação pessoal disponível, o turbante apaga a identidade exterior e reconhecível para fazer emergir aquela interior, velada e supostamente autêntica. A farda mascara (o vazio existencial), o turbante desmascara (o eu escondido). Nesse sentido, talvez não seja absurdo supor que “Fantasmas dos vivos” seja uma primeira tentativa de reler (e reescrever) “O espelho” de Machado.

Acrescem-se à complexidade do conto escolhas de nomes alegóricos para as personagens e algumas referências intertextuais. Marduque, salvo decomposições mais

sofisticadas, é um abraqueiramento de *Marduc*, principal deus da Babilônia de quem dependia a existência de todas as coisas, inclusive a do homem⁸⁶. A alusão a um deus do Oriente Médio cria uma justificativa complementar para o fato de o turbante apresentar-se como veste ideal da personagem, malgrado o despistamento do narrador: “Falta-me saber donde me veio tal ideia, já que é de fora que as ideias nos vêm”. A origem da “ideia”, portanto, parece ser o próprio nome de Marduque, possível encarnação da divindade. Já Magnomuscário aglutina duas palavras latinas: *magnus* (grande) e *musca* ou *muscarium* ou *muscarius* (mosca, relativo a moscas, matador de moscas). Logo, uma “tradução” possível do nome poderia ser “o grande matador de moscas”, especialmente se considerarmos esse inseto símbolo de espíritos maléficos, em conformidade com a caracterização da personagem tal como oferecida pelo narrador. Uma associação que não pode ser imputada ao acaso se dá com o nome Belzebu – cuja primeira sílaba (Bel) é um dos outros nomes de Marduc –, podendo enfim ser traduzido como “Senhor das Moscas”, o que conferiria uma conexão profunda (mas apenas bafejada) entre Marduque e Magnomuscário.

As relações intertextuais podem propor novos estratos de significação ao texto, os quais não teremos meios de explorar aqui. O título do conto opera uma homonímia calculada e explicitada: “Fantasmas dos vivos” remete diretamente à obra *Phantasms of the living*, de autoria de Edmund Gurney, Frederic W. H. Myers e Frank Podmore, publicada em 1886. Além de documentar episódios de aparições de fantasmas e explicá-los através da ciência da telepatia, o trabalho desses cientistas defende a possibilidade de vermos espíritos mesmo de pessoas vivas. O narrador do conto rosiano brinca com a “coincidência” dos títulos, embora pleiteie a sua não filiação ao tema e estudo anterior, o que não garante uma desvinculação completa⁸⁷. Adiante, mais para o meio do texto, o narrador vale-se ainda de uma citação atribuída a Emerson⁸⁸ – “O que você é grita tanto, que não me deixa escutar o que você diz”, formulação que vem ressaltar a oposição entre o ser verdadeiro e o mundo fenomênico das aparências. Por fim, a recuperação da personagem bíblica Caifaz – responsável pela condenação de Jesus Cristo durante o

⁸⁶ Também conhecido como Merodaque ou Bel.

⁸⁷ Talvez não possa ser reputada coincidência existir também uma conferência de Henri Bergson intitulada “‘Fantômes des vivants’ et ‘recherche psychique’”. Pronunciada na *Society for Psychical Research*, de Londres, em 1913, Bergson discorre sobre experiências paranormais.

⁸⁸ Contesta-se que a frase, nesse formato, tenha sido formulada por Emerson. A sentença desse autor que mais se aproxima dela, e da qual deve ter sido derivada, é a seguinte: “Don’t say things. What you are stands over you the while, and thunders so that I cannot hear what you say to the contrary”. EMERSON, Ralph Waldo. *Social Aims*. In: _____, *Letters and Social Aims*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1884, p. 95. Para a contestação da primeira citação, ver KEYES, Ralph. *The Quote Verifier: Who Said What, Where, and When*. New York: St. Martins Griffin, 2006, p. 56.

juízo no Sinédrio – e sua associação a Marduque, sublinha o travo obscuro da personalidade ignota deste último, seu “oculto sacolejar sulfúrico”.

“Fantasmas dos vivos” não é texto que tematiza o sertão ou decorre nele, embora as referências espaciais inexistam e sejam mesmo completamente irrelevantes. É a sua atmosfera intelectualizada e assunto central distintos da ficção rural que nos facultam filiá-lo, por comodidade, aos escritos de ambiência urbana. O discurso especulativo em forma monologal e centrado num conflito psicológico parece andar de mãos dadas com essa atmosfera diferenciada e bastante arredada das tramas de incidentes que a ficção sertaneja de Guimarães Rosa põe em funcionamento. Além disso, assim como “O espelho”, de *Primeiras histórias*, somente uma determinada configuração das relações sociais que a cidade favorece parece poder caucionar esse conflito psicológico proporcionado por sensações tão subjetivas: um jagunço acreditaria preferencialmente no diabo.

Não está claro, mesmo ao final de nossa rápida análise, se essa breve história não passa de uma brincadeira ou paródia de fenômenos sobrenaturais ou trata-se, à revelia de seu tom galhofeiro, de uma primeira tentativa de Guimarães Rosa de sugerir uma “teoria da alma humana” em que se conjugam modos outros de percepção e um sistema de influências invisíveis entre os indivíduos – o lado oculto de cada um a se manifestar. De qualquer forma, num nível mais abstrato, podemos ver no “drama” de “Fantasmas dos vivos” uma representação em miniatura do lema “viver é muito perigoso”, ilustrado, em chave rebaixada, pelo embaraço da personagem em conseguir alcançar paz de espírito no meio de portentos que não compreende e dos quais não sabe se desvencilhar. Ainda nesse escrito urbano, não houve lugar para a superação das dificuldades.

Cumprido, antes de encerrar essa seção, somente observar o fato não anódino de como “Fantasmas dos vivos” se aproveita de ideias e passagens de uma narrativa inacabada de Guimarães Rosa – *Rei de ouros*, *Rei de espadas*. Lá já está o turbante como instrumento para minimizar a influência de uma das personagens sobre o narrador, ridicularizando-a (“Ponho seu Brandão fantasiado de bahiana, na rua, no carnaval; não podia ficar mais cômico. Ponho o seu Brandão coifado de fofa turbante azul e amarelo, sendo expulso da igreja, à missa das 10 horas, e choramingando, a queixar-se de incontinência de urina...”). Também importada de *Rei de ouros* é a figura de Magnomuscário, lá representada por Henning, “filósofo e poeta metafísico”, nos olhos de quem “vivia uma fosfora swedenvorguiana”. A inclusão, num texto de 1953, de elementos de uma composição de 1947, mostra como Guimarães Rosa relutava em abandonar

certos “achados”, e como uma leitura cruzada e expandida da produção de um autor pode conduzir à proliferação de materiais de análise.

“A chegada de Subles”

De “A chegada de Subles”⁸⁹ já se disse ser ela uma “estória kafkiana em torno de absurda conversa telefônica”⁹⁰, ou “crônica em que se narra uma confusão causada por uma linha cruzada”⁹¹. De fato, nela sentimos uma angustiante atmosfera de *nonsense* perpetuada pelo propósito, sempre embargado por intermediários desconhecidos, de se alcançar Subles ao telefone – contingência excêntrica que faz recordar narrativas como *O processo* e *O castelo*. Já os termos “conversa” e “linha cruzada” são menos adequados para a caracterização do conto.

Com “A chegada de Subles”, Guimarães Rosa retorna, muito a seu gosto, ao terreno da indeterminação, da imprecisão, da vagueza. Nada no conto, desde o seu início, é estável, concreto ou fixo, sugerindo antes um estado onírico ou alucinatório. Os índices habilmente se somam no espaço exíguo dos parágrafos de abertura, intensificando-se mutuamente: a noite avançada, a solidão, o sono, o injustificado impulso de telefonar “a um ou outro conhecido, ainda que sem assunto e contra meu costume”, o indefinido do número de tentativas (“duas, três”), o abandono aos gestos aleatórios, a impossibilidade de recompor o número enfim discado (“número imprevisto, principiado por 7, 9 ou 8”), a proposta de falar com Subles, imediata e inexplicavelmente aceita. No decorrer do texto, inúmeras expressões dão notícia da ininteligibilidade do evento e da incapacidade de o narrador reconstituir a realidade do que vivencia: “*confusas* campainhas”, uma voz que “*se distendia de ninguém*, falseando timbre”, “*pareceu-me* perguntavam”, “*decerto* reclamando urgência”, “*alguém* chorava, seguro estou, [...] *podia ser* também um mecanismo” (todos os grifos são meus). Além disso, a narrativa se estrutura em uma série de mutações: o telefonema incerto que encontra uma pessoa conhecida, a dúvida surgida de quem teria dado início à ligação, o torpor que se transforma em vigília, a

⁸⁹ ROSA, João Guimarães. A chegada de Subles. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1954, de onde transcrevemos todas as citações.

⁹⁰ COSTA, Ana Luiza Martins Costa. Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 12, 20-21, p. 33, 2006.

⁹¹ ROSSI, Érica Alves. *As poesias de Guimarães Rosa em Ave, palavra: um caminho de leitura*. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007, p. 70.

imagem opaca de Subles que, inesperadamente, torna-se nítida, um Subles mero conhecido metamorfoseado em amigo.

Essa forma compositiva calcada na inexatidão, no obscurecimento, na falta de contornos, no acúmulo de fenômenos para os quais nem narrador nem leitor podem oferecer explicação tem como objetivo erigir um quadro de mistério e suspense. O próprio narrador diz, em determinado ponto, “De agora creio que me vi na maior suspensão”; suspensão que evolui para o medo: “aqui perto eu temia de repente qualquer coisa”. Ao fim, a situação paradoxal de Subles ter “chegado” mas não poder falar, faz os cabelos do narrador se eriçarem e colocam-no num estado de terror incontrolável, “como um cavalo [que] se rebela refugando”⁹². Isso posto, “A chegada de Subles”, apesar de aparentemente encenar uma suposta “confusão” telefônica, está longe de ser um texto humorístico. Mas, em não se tratando de uma “confusão” (que sugeriria um tom de comédia) numa conversa telefônica (que, a rigor, nunca se estabelece), ou linha cruzada (cuja hipótese, aventada pelo narrador, não se sustenta), a que se refere “A chegada de Subles”? O que o conto está tentando representar?

Sem delongas, a chave de interpretação de “A chegada de Subles” está exatamente na palavra “chegada”, não só constante do título, mas repetida seis vezes na parte final da narrativa (uma delas numa frase destacada tipograficamente pelo itálico: “*Ele já chegou!*”). Não é procedimento incomum Guimarães Rosa repisar palavras e noções, a fim salientar sua importância e instigar a necessária atenção do leitor. Já vimos isso acontecer, por exemplo, com o problema da casualidade/destino em “O mau humor de Wotan” e encontraremos outros casos adiante. Ao reproduzir abundantemente o verbo “chegar”, Rosa está nos dizendo que o seu significado não é o trivial e dicionarizado, mas um eufemismo: “chegar”, no conto, equivale a morrer.

Essa constatação nos permite reler a narrativa com um maior entendimento da atmosfera enigmática que a cerca. Ora, uma maneira bastante consequente de simular um contato com o além, onde os mortos devem “chegar”, é aquela preparada pelo conto: o avançado da noite, o homem solitário, a consciência oscilando entre desperta e adormecida, a pulsão inabitual e inexplicável, o acaso. Daí por diante, a figuração do “outro mundo” passa por um processo de caprichosa alegorização (ou metáfora estendida), semanticamente acorde com o seu meio de

⁹² Na versão de *Ave, palavra*, o pavor final é ainda mais explícito: “Tremi de morte, glacial, eu suave” (ROSA, *Ave, palavra*, p. 141).

acesso – o telefone –, aparecendo aos nossos olhos como uma grande central telefônica onde se conectam fios e vibram campainhas:

[...] soaram fim de fio confusas campainhas, e percebi vozes, como as que no comum se entremetem para as ligações interurbanas [...]

[...] alteou-se, não entendido, o retalho de colóquio das telefonistas; [...] Enfim, porém, acertaram conexão linha adiante [...]

Tinia com intervalos, mais remotos, o toque de campainhas. E bem o diálogo de telefonistas reescutava-se indistinto [...]. Dei que pelo melhor arrumavam uma ligação internacional.

Tornaram a chamar e um ruído regular se estabeleceu, transferindo-nos de circuito.

Pelo modo, através de engrenagem, trocavam de sistema, aprofundando-me para outro âmbito [...]. Subles chamava, de algum ponto perdido naquela trama.

O caminho que leva ao além mapeado como uma complexa central telefônica é metáfora interessante, mas não deixa de ser uma construção do narrador sustentada pela interpretação arbitrária e sugestionada de ruídos. A indeterminação desse espaço, inclusive, acentua-se com a remissão a uma série de elementos pouco conexos e de equívoca compreensão: “borbulhou no receptor apenas um gorgolejo morto, como o de um búzio”; “[o] fone captava simples estalidos, em meio de sussurros, voo menos que o de morcegos, outramente seguidos de rumores de arrasto, como se mudassem um cenário”; “ora uma frase se acentuando, em idioma extraordinariamente estrangeiro”; “alguém chorava, seguro estou, a um canto; emitia um soluço, insuportável, manso”. Configuram-se assim a ininteligibilidade e irrepresentabilidade de um mundo desconhecido.

No contexto desse telefonema que liga os mundos dos vivos e dos mortos, ainda resta examinar a inusitada referência a “Subles”, um simples “funcionário bancário” que o narrador coincidentemente (ou ilusoriamente?) pôde identificar. Não pode ser descartada a hipótese de Guimarães Rosa estar aqui se aproveitando (até parodicamente) das teorias de telepatia e comunicação com os mortos a que ele aludira em “Fantasmas dos vivos”, quando menciona despretensiosamente a obra *Phantasms of the living*, de Gurney, Myers e Podmore (ver p. 113). “A chegada de Subles” pode, assim, estar desenvolvendo a ideia da existência de afinidades espirituais entre pessoas que, na realidade, mal se conhecem, e dando variante narrativa à noção algo popular de que o espírito de uma pessoa, no momento de sua morte, é capaz de se

materializar para outro indivíduo⁹³. *En passant*, e sem poder dar melhor explicação a essa altura, o estapafúrdio do nome “Subles”, composto pelo significativo prefixo “sub” (em que ressoa a ideia de subterrâneo), parece ter a função de garantir que não haja a possibilidade de o narrador duvidar de ou se confundir sobre quem é a pessoa nomeada ao telefone.

De qualquer forma, o traço mais interessante de “A chegada de Subles”, se o despirmos de seu aparato telefônico e mesmo da eventual sugestão ao sobrenatural, é o movimento interior vivido pelo narrador em relação à personagem nomeada no título. Paulatinamente, como num degrau evolutivo, o narrador, que, de início, rotula Subles como um mero conhecido de quem não pode nem lembrar as feições, vai estabelecendo uma conexão afetiva com essa personagem, à medida que parece pressentir alguma fatalidade e alimenta apreensão pelo destino dela. Seu primeiro sentimento é o da piedade: “Teriam posto Subles numa prisão, num manicômio? Dava-me *pena*, ele trajado de preto, estragado distante de todo o mundo” (grifo meu). Assalta-lhe a ideia de uma “inadiável comunicação” que o outro quisesse fazer-lhe, um pedido. A aflição cresce e suscita uma espécie de arrependimento: “Nunca me ocorrera dar-lhe uma palavra desnecessária. Nunca o olhara de verdade”. Em seguida, a empatia se firma: “E Subles, eu carecia de ouvi-lo. Compreendi que lhe queria bem, que seria meu amigo. Seus olhos podiam oferecer um raro entendimento profundo, principalmente seu”. Por fim, vigora a sensação de mistério: “Esperei Subles, cujo recado urgia decifrar, de quem eu tinha de ouvir uma revelação. Se não, se não a recebesse, talvez o simples sentido da vida ficaria para mim irrecuperável”. Assim, se não mais, o conto dramatiza o problema da conexão íntima entre os homens, aquilo que cada ser humano tem de único a expressar e que perdemos de descobrir em virtude do distanciamento convencional e burocrático em que vivemos. No extremo, e, ironicamente, essa conexão só pode se dar pelo telefone e à hora da morte. Ou não? “Um fio devia unir-nos, e não funcionara. Ou sim?”

O narrador de “A chegada de Subles” vive o mesmo estado de exceção e perplexidade do narrador de “A terceira margem do rio”. Subles também migra para uma “terceira margem”, um espaço e condição inexplicáveis e separados da comunicação humana possível. Aqui, como no conto de *Primeiras estórias*, a morte é um estado pavoroso que o narrador não consegue superar para poder conhecer a verdade do outro, do outro mundo. Ambos recuam no final: “Que me importava o bancário Subles? Larguei o fone, devolvia uma pedra a um poço, descendo,

⁹³ Ver, por exemplo, o conto “True relation of the apparition of one Mrs. Veal”, de Daniel Defoe, entre outros.

caindo, voltando”⁹⁴. O fim da ligação é sinal de rompimento absoluto, o ato final de uma oportunidade que nunca mais voltará: “Durante um tempo o telefone não chamava outra vez, não tocou”.

O universo de “A chegada de Subles” é composto de telefones, centrais telefônicas, bancos e conexões interpessoais que não se efetivam: o narrador, sozinho e insone no início (a mesma solidão de “Do diário em Paris (I)”?), assim permanecerá, em decorrência de uma tentativa de comunicação baldada. Como vimos observando, os textos de ambiência e cultura urbana de Guimarães Rosa, no geral, permanecem criando narradores auto-centrados envolvidos com paranoias, fantasmas, angústias e reflexões em curto-circuito: a cidade é uma armadilha, um labirinto.

É interessante notar, de qualquer forma, como essa virada para o tumultuoso mundo interior da personagem – de que *Sagarana* é em extensa medida alheio – esgueira-se sorratamente ao longo dos anos na trajetória literária de Rosa. *Corpo de baile*, bastante sóbrio de peripécias grotescas, já é um grande palco onde o homem, em regra submetido a algum dilema ou inquietude, prioritariamente pensa a si mesmo e o mundo (Miguilim/Miguel, Lélío, Soropita, Manuelzão, Lalinha, Maria da Glória, os vaqueiros de “Cara-de-Bronze”). Em *Primeiras estórias*, “As margens da alegria”, “Nenhum, nenhuma”, “A terceira margem do rio”, “O espelho” e “Os cimos” são todos igualmente contos reflexivos, a acompanharem as perambulações mentais de indivíduos capturados em situações equívocas ou de exceção. Iremos perceber essa transição entre atitudes narrativas acontecer o tempo todo entre as obras canônicas e aquelas marginais, caminho que nos leva a uma compreensão ampliada de alguns pressupostos regulares da ficção rosiana.

⁹⁴ Nesse sentido, comparemos as reações dos narradores quando se defrontam com o “lado de lá”. Em “Subles: “Soube que meus cabelos subiam. [...] Sem senso, surdo, meu corpo enrolava e pulsou, num repugno à vertigem, como um cavalo se rebela refugando”; em “A terceira margem do rio: “E eu tremi, profundo, de repente [...] Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado”. Notar a mesma referência ao eriçamento dos cabelos.

“Sem tangência”

“Sem tangência”⁹⁵, mesmo no seu formato abreviado, exponencia a quase totalidade das características da literatura de ambiência urbana de Guimarães Rosa que vimos assinalando: uma cidade anônima, uma atmosfera misteriosa, um narrador reflexivo e atormentado envolto em angústias introspectivas e alheio ao movimento normal do mundo, refugiado num cemitério.

Uma leitura de “Sem tangência” que tenha como pano de fundo o restante da obra de Guimarães Rosa não deverá deixar escapar seu vínculo direto com o conto “Páramo”⁹⁶. As interseções são múltiplas: a presença de um “forasteiro” em exílio *versus* um homem moço em “degredo”; as alusões reiteradas a uma cidade opressora – Bogotá –, mais bem descrita e de fácil identificação em “Páramo”, mais indeterminada no conto de 1965⁹⁷; o recurso ao espaço do cemitério (em “Páramo”, o conto finaliza com o protagonista acompanhando o enterro de um “desconhecido”); a atmosfera grave e elegíaca, refletindo um sofrimento interior da personagem; um narrador que se trata, primeiro, na terceira pessoa e, depois, revela ser a própria personagem; a centralidade do tema da morte, como já indicamos. Assim, talvez seja razoável supor que elementos de “Sem tangência” ajudem a interpretar o conto de publicação póstuma e vice-versa.

Ainda hesito em decidir se uma rotulação de “Sem tangência” como “conto filosófico” traria algum benefício para a sua análise e entendimento. A inclinação ao procedimento redundaria da constatação de que a narrativa não é estruturada por ações e conflito – as primeiras são frouxas, o segundo, inexistente –, mas sim pelo jogo (antitético) de ideias: apenas um homem passa seus dias num cemitério a espreitar uma moça desconhecida e a falar com os coveiros. O narrador, portanto, vale-se de um mundo ficcional em que, de fato, um espaço se configura – assim como uma mínima e imprecisa marcação temporal (“de repente”, “quando menos quando”, “vários dias”, “ela tardava a vir”, “ela não voltaria mais”) – e onde se dão a circulação de e interação entre personagens. Esses componentes narrativos, todavia, são antes veículos de ideias e conceitos, e faltos de ossatura. Tudo se aglutina para servir de escusa para o “filosofar” do narrador. Na maioria dos escritos rosianos, as estruturas proverbiais e aforísticas são uma

⁹⁵ ROSA, João Guimarães. Sem tangência. *Pulso*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1965, de onde retiramos todas as citações.

⁹⁶ Pude encontrar apenas um estudo sobre o conto, de Raquel Illescas Bueno, mas que não faz essa associação. BUENO, Raquel Illescas. Vida e morte: tangência pelas palavras. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 6, p. 187-199, 2008.

⁹⁷ A insinuação mais concreta da correspondência da cidade na narrativa e Bogotá é essa: “Na dita cidade, muito longe, árdua do todo-o-dia, fatal, fabricada, enfadonha”. Estão aí a lonjura, enquanto o adjetivo “fabricada” parece se referir ao traçado quadriculado das ruas da capital colombiana.

glosa dos acontecimentos, fazendo parte de um diálogo em que atuam como uma espécie de súmula. Em “Sem tangência”, as “reflexões” sentenciais ganham prioridade, oferecendo interpretações (arbitrárias?) para os fatos, os quais delas são dependentes. Separemos algumas para sentirmo-lhes a insidiosidade:

A morte é lúgubre lorde: a ambígua.
 A morte é maior que a lógica.
 Nenhuma vida tem resumo [...]
 A gente vê o cinzento, mas têm-se de adivinhar o branco e o preto.
 As vozes humanas é que inventaram o silêncio.
 O gênio ainda não germinou bem em nós, distraídos e fracos.
“Refuja o denso viver, pela levez da morte...”
 A morte: o inenarrável rapto.
 Sim, com esquisitinho sem-sossego, os pássaros algo explicam.
 Os olhos das pessoas já são coisas de fantasmas.
Depois da vida, o que há, é mais vida...
“Todos parecem com todos.”
 A liberdade é absurda.
 A gente sempre sabe que podia ter sabido.
 [Todos os grifos são do autor]

O conto é organizado sobre um conjunto de oposições: o cemitério, lugar de paz, e a cidade, lugar de tormento; a vida e a morte (ou a vida após a morte); a maldade e a bondade; a realidade e a aparência; o concreto e o transcendente; a semelhança e a diferença; o mistério e o conhecimento; a poesia/imaginação e o prosaico. Desse transitar por dicotomias, no entanto, o narrador não é capaz de oferecer uma conclusão, antes prima por tematizar a relatividade das coisas ou a impossibilidade da decifração dos enigmas, seja pela eterna ignorância da identidade e motivações da moça que sempre encontra no cemitério, pelo recurso a vozes divergentes das personagens coadjuvantes, ou por sua própria incapacidade de chegar, via entendimento, ao âmago dos problemas levantados: “Quem morre, morreu mesmo?”; o homem desconhecido (que lá fora enterrado) era mau ou bom?; havia semelhança ou não entre narrador e defunto?; a moça vinha “escolher a própria cova” ou fazer uma novena?; o cemitério antigo era acessível ou não? A narrativa encena uma dinâmica de projeções idealizadas e a sua frustração – o clima de imprecisão mortuária, o lugar-comum da paixão nascente por moça bela e insondável, a suposta maldade hereditária de um homem, o bosque secreto fechado por vulgares “montões de terra”, “mato rijo”, “urtigas, roseiras bravas”. Todas as expectativas se desfazem ou não se atualizam, deixando, contudo, alguma interrogação, algum rastro de dubiedade.

Em última instância, Guimarães Rosa, em “Sem tangência”, arma uma grande teia de ambiguidades (ou inversões) que não podem ser resolvidas (ou dialeticamente sintetizadas) e permanecem em suspenso. Sua “mensagem filosófica” – uma variante do preceito hamletiano – é a de que “há mistérios demais”⁹⁸ no mundo, e que foge à nossa capacidade cognitiva poder desvendá-los: eles são *intangíveis*. Ou, como diz o narrador: “O gênio ainda não germinou bem em nós, distraídos e fracos”; ou, “Um dia, haverá sábios”⁹⁹. “Sem tangência” é, portanto, uma espécie de composição em miniatura das essências da literatura produzida por Rosa, na medida em que expõe, implicitamente, na fábula e estrutura, e, explicitamente, nas assertivas em formato de adágio, os princípios nucleares em torno dos quais o escritor mineiro edificou sua ficção, dos quais devemos ressaltar senão o “tudo é e não é” de Riobaldo, pelo menos o “duvidar [...] da realidade sensível aparente” de “Sobre a escova e a dúvida”. Nesse sentido, “Sem tangência” articula-se com os demais escritos de ambiência urbana de Rosa, como “Fantasmas dos vivos” ou “Subles” ou “A senhora dos segredos” ou “Homem, intentada viagem”, quando elementos e eventos de natureza extraordinária ou aparentemente sobrenatural são sugeridos (ou mesmo defendidos) mas nunca definitivamente explicados.

“Quemadmodum”

Guimarães Rosa volta à carga com “*Quemadmodum*”¹⁰⁰: à noite, um homem só e insone devaneia enquanto observa um gato. Reprisemos as coordenadas: a solidão e o arremedamento do mundo; o recuo para a interioridade solipsista; a atmosfera nebulosa e algo onírica; um sofrimento moral insanável que não se define inteiramente. A reiteração desses parâmetros confere aos textos urbanos de Rosa uma organicidade invulgar.

Se aproximamos “Sem tangência”, com certa cautela, do gênero “conto filosófico”, sobre “*Quemadmodum*” parece não existir dúvida a respeito da aplicabilidade desse julgamento. Chiara de Oliveira di Axox correlaciona o título dessa composição a um moto latino – “*Quemadmodum possums scire utrum vere simus an solum sentiamus nos esse?*” (“De que maneira podemos saber se realmente existimos ou se apenas pensamos que existimos?”) –, cuja conformidade com o tema nela abordado sugere fortemente ter sido essa divisa a fonte direta

⁹⁸ “Sobre a escova e a dúvida”.

⁹⁹ Raquel Illescas Bueno também resume de forma análoga: “Em ‘Sem tangência’, Rosa tematiza a consciência dos limites do conhecimento, o desafio assustador de avançar em direção ao mistério”. BUENO, op. cit., p. 198.

¹⁰⁰ ROSA, João Guimarães. *Quemadmodum. Pulso*, Rio de Janeiro, 30 out. 1965, de onde retiramos todas as citações.

da nomeação do texto¹⁰¹. Assim, se a matéria é efetivamente “filosófica”, talvez, na verdade, o problema esteja antes em pretendermos caracterizar “*Quemadmodum*” como “conto”: as ações são mínimas e nenhum conflito é armado.

Duas estratégias compositivas principais convergem para formar “*Quemadmodum*”. Numa vertente, o texto é um magnífico *retrato* de um gato (ou do gato como espécie). Como veremos acontecer diversas vezes, Guimarães Rosa age como um hábil pintor, tendo à frente de si um modelo do qual deve traçar a figura. Ao contrário, porém, de outros animais descritos por Rosa, o gato é representado aqui naquilo que possui de inapreensível, esquivo e enigmático. Trata-se de uma descrição em negativo, um revolutear em torno da ideia de que a captação e compreensão da essência e do modo de ser do animal é impossível. Vejamos:

Dele, claro, tem-se só um avesso.
A lâmpada não o tira da penumbra.
[...] ilude e imita o desenho de alma do amoroso [...]
Quieto, quedo [...] Resiste, imoto. Imóvel pedra a cara [...]
Me olha, enrevesadamente, o máximo de pupilas, onde a aflorar sua forma informante
[...]
Tenta viver uma história, e já não mais consegue: ignora o tempo – evadiu-se de
personagem. Transcende qualquer trama ou enredo, transpôs corriqueira precisão.

Essa interação com o gato (que decorre no presente – “estranho-o”, “senta-se”, “fita-me” – e perfaz, em volume, a parte maior do escrito) esconde, por assim dizer, uma segunda linha narrativa que atravessa o conto. Disse “esconde”, mas a sua presença é bastante marcada, porquanto ser ela responsável pelo alto grau de hermetismo do texto, pelo deslocamento dos referentes, pela sensação de que o narrador fala de algo que não sabemos o que é. Assim, fosse somente uma descrição de animal, “*Quemadmodum*” teria uma compressão facilitada, mesmo que estivéssemos diante dos malabarismos linguísticos e imagísticos habituais de Guimarães Rosa, como ocorre em “Uns inhos engenheiros” ou na série *Zoos*. O problema de “*Quemadmodum*” é decifrar essa estória paralela, da qual o gato, na sua condição de esfinge, é

¹⁰¹ AXOX, op. cit., p. 40. Veremos em capítulo futuro como a crônica “*Terrae vis*” tem seu título tirado de uma frase de Cícero. O procedimento não é incomum, portanto.

símbolo: o animal é a presença inquietante que obriga o narrador a desenterrar seus fantasmas – “o que ele faz – é propor o enigma”¹⁰².

De saída, quero argumentar que não era intenção de Guimarães Rosa oferecer um enredo completo e coerente (mas fragmentário), que o leitor pudesse reconstituir. Ao contrário, assim como se dá, por exemplo, em “A caça à lua” e “Evanira!” (desconsiderada a natureza de poema em prosa que essas duas peças assumem), o autor, por meio de seu narrador, tem como método a disseminação de sugestões e insinuações truncadas, de penosa compreensão, mesmo se lográssemos organizá-las todas de forma indisputável. A partir desses indícios equívocos, podemos projetar, no entanto, especulativamente, que a narração encena uma tentativa de rememoração de um acontecimento passado (aparentemente, um relacionamento amoroso), acompanhada de reflexões sobre ele.

O modo de inserção dessa matéria estrangeira varia, mas, como regra, provoca um curto-circuito no andamento desse discurso já difícil de acompanhar. Mais de uma vez o aparecimento de parênteses transporta a narrativa para outro contexto temporal e/ou espacial, diferente do presente em que homem e gato coabitam: i) “(Pela janela as grandes gaivotas do mar nunca entram, não está em nosso poder)” – o pronome “nosso” apontando ainda para a existência de outro ser humano (não um gato) em companhia do narrador; ii) “(A que alvo buquê de dedos longos... mentiu que sorriu... Ininteligimo-nos. O adeus estreita-nos...) O tempo, fazedor, separador, escolhedor” – referências vaporosas à amada, ao desentendimento, à separação; iii) “(Ela – padeço-a, entre o eu inexistente e o movediço mim. Se para sempre? – por minha culpa, ignorância privativa...)” – nova alusão à amada, desta vez complementada pelo sentimento de culpa.

Menos sinalizadas, mas de fácil identificação, são as passagens que registram uma dor originada no passado que perdura no tempo da enunciação: (i) “Mas há vaga, na gente, a vontade de não saber, de furtarmo-nos ao malesquecido; o inferno é uma escondida recordação”; (ii) “[...] o rapto de mim me faz falta. Que mundo é este, em que até insônia a gente tem!”; (iii)

¹⁰² Endossando a percepção dessa dificuldade de entendimento do conto, Héctor Oléa diz de “*Quemadmodum*” ser ele um “estranho texto”, “poesia que narra um *complot* e não uma trama (*plot*)”. OLEA, Héctor. *O professor Riobaldo: um novo místico da poetagem*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. xxviii. Ivani Maria Pereira também menciona embaraços para a leitura da narrativa: “parece-nos complicado acompanhar os fios que formam o tecido do texto, seja pela dificuldade de uni-los, seja pela dificuldade de separá-los”. PEREIRA, Ivani Maria. *Os bestiários de Guimarães Rosa em Ave, palavra*. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014, p. 65. A não ser pela breve análise dessa última autora, a crítica de “*Quemadmodum*” restringe-se a comentários de algumas linhas em poucos trabalhos, como os de Héctor Olea, Edna Calobrezi (“um gato, por meio de seu olhar, leva o homem ao questionamento existencial”, CALOBREZI, op. cit., p. 98) e Chiara de Oliveira di Axox.

“*Ajuda-te um pouco menos, para Deus poder te ajudar!*”’. Igualmente, questão central, a relação do narrador com a memória, a dificuldade e a necessidade de lembrar que o assaltam: (i) “Sua dela lembrança, incristalizável – resumo de vertigens, indefinível como qualquer dor; (ii) “Todos somos amnésicos! O passado é uma coleção de milagres. O nunca é o sempre, escondido às nossas costas?”; (iii) “Agora engatinho, ando, apoio-me: contra o nada, só minha memória trabalha, quase vencida” – interessante transposição do comportamento do gato para o homem (“engatinhar”, ainda, no que tange ao ser humano, indica um estado de infância, ignorância, debilidade, ou incapacidade de lidar com os problemas); (iii) “E ei-la (sua lembrança apaziguada) forma subsistente”’.

Verificamos, assim, um percurso em que, enquanto contempla, descreve, reflete sobre e interage com um gato, o narrador se esforça para lembrar de um amor e dar sentido a um rompimento afetivo do passado. Uma interpretação dessa espécie pode obter apoio nas outras incursões rosianas que tematizam o problema da reconstrução da memória. Tanto “Nenhum, nenhuma”, “Lá, nas campinas...” ou “A caça à lua” valem-se dessa mesma atmosfera nebulosa e incerta em que uma personagem procura recordar fatos pretéritos. “*Quemadmodum*”, portanto, repõe essa problemática numa configuração ligeiramente diferenciada, por meio da introdução do gato e de um substrato filosófico que não esmiuçaremos, mas que poderia eventualmente trazer novos elementos interpretativos para o conto¹⁰³.

A frequente regressão de Guimarães Rosa para um tom grave e reflexivo em terminados textos – “Sem tangência”, “*Quemadmodum*” – demonstra a pluralidade de soluções literárias a que ele se sentia obrigado. Resta insistir em como, mais uma vez, o autor de *Grande sertão: veredas* articula numa mesma composição um conjunto de camadas significativas e modos narrativos, que vão da anatomia belissimamente erigida de um gato (não desgarrada de ressonâncias mitológicas e místico-religiosas a respeito desse animal), da intromissão de elementos psico-subjetivos de um homem a respeito de seu passado, sentimentos e capacidade (ou benefício) em resgatar lembranças pungentes, até a reflexão mais profunda sobre a natureza do ser e de sua relação com o mundo sensível. Fatos que sinalizam que, apesar de, novamente, não abordar o mundo sertanejo, nem vivificar uma estória sedutora repleta de dramas e

¹⁰³ Não posso me furtar de confessar a suspeita de existir em “*Quemadmodum*” um diálogo intertextual com “O corvo” de Edgar Allan Poe: substitui-se o pássaro pelo felino, mas subsistem um homem atormentado pela lembrança da amada e um encontro místico num recinto fechado. (A presença do gato remete a outro conto célebre do escritor americano, mas, nesse caso, as relações intertextuais parecem ser inexistentes.)

peripécias, “*Quemadmodum*” termina por se entroncar com o restante da literatura rosiana, se não mais pela preocupação reiterada do autor com o tema da memória.

“*Cartas na mesa*”

Não será a cidade o lugar privilegiado do adultério ou da crença na eventualidade de se prever o futuro. *Sagarana*, sabemos, está repleto de traições conjugais (“Duelo”, “A volta do marido pródigo”, “Minha gente”, “A hora e vez de Augusto Matraga”) e *Grande sertão: veredas* chega mesmo a engrandecer uma personagem secundária como a velha adivinha Ana Duzuza, mãe de Nhorinhá. O que “*Cartas na mesa*”¹⁰⁴ organiza diferentemente, à moda de “A senhora dos segredos”, é uma atmosfera intelectualizada e filosófica; um consulente cínico, algo esnobe, covarde e de caráter duvidoso; e uma tragédia gratuita – qualificações que assentam a narrativa num domínio de relações interpessoais mais convencionalizadas. O escrito, de qualquer forma, não deve demasiado ao mundo urbano, constituindo antes uma nova reposição de temas caros ao universo de Rosa – agência, destino, modelos de comportamento, a relação do homem com o sobrenatural –, razão porque podemos negligenciar sem tantas perdas as vinculações geográficas de superfície.

“*Cartas na mesa*” é conto construído nos mesmos moldes das narrativas de *Tutameia*. A estória inicia *in medias res*, sem contextualização prévia; o andamento é veloz; as formulações são herméticas; camuflam-se conexões ou marcas causais; “fotografa-se” um breve instante do cotidiano, que se interrompe bruscamente; abundam os aforismos ou provérbios transformados¹⁰⁵. Como resultado, em regra, somente numa releitura pode o leitor lograr reconstituir, com alguma precisão, a linearidade dos acontecimentos do enredo.

Existe uma linha que conecta “*Cartas na mesa*” e “A senhora dos segredos”, de 1952. Ambos tematizam consultas a videntes, e em ambos a predição, no seu processo ou produto, é colocada sob algum grau de suspeição. Naturalmente, as práticas são distintas: a astrologia, no último, a cartomancia, no primeiro. Mais curioso é notar a “evolução” da configuração da adivinha. Em “A senhora dos segredos”, já vimos, *Frau Heelst* exerce antes uma ciência matematicamente fundamentada; no texto posterior, Mme. de Syaïs rejeita “ciência ou arte”,

¹⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Cartas na mesa*. *Pulso*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1966, de onde retiramos todas as citações.

¹⁰⁵ Mary Lou Daniel, em artigo que citaremos bastante, fala em “terse, telegraphic prose”. DANIEL, Mary Lou. Two Failed Fortune Tellers: Machado de Assis’s “Cartomante” and João Guimarães Rosa’s Mme. de Syaïs. *Luso-Brazilian Review*, v. 23, n. 2, p. 58, 1986.

confiando primariamente no dom ou na intuição, e vendo nas cartas um mero instrumento acessório. Que significa essa mudança? Se pensarmos maniqueisticamente, *Frau Heelst* é “punida” no final de sua estória, enquanto a pessoa de Mme. de Syaïs é paulatinamente elevada à condição de conselheira moral, como veremos, sendo bem-sucedida nos seus alvitre, pelo menos no que tange ao destino de seu consulente. Por outro lado, podemos ver nessa diversificação de posturas e enfoques, apenas uma tentativa de ampliação do leque representacional, ao se problematizar, segundo outra perspectiva, o tema da possibilidade de prever e manipular o futuro.

Outra peculiaridade de “Cartas na mesa” é a sua associação com o conto “A cartomante”, de Machado de Assis. É quase incontestável que Guimarães Rosa tenha, propositadamente, escrito seu texto como uma “resposta” à narrativa de Machado, da mesma maneira como o fizera no caso de “O espelho”. Uma anotação registrada num de seus cadernos de estudo coloca lado a lado títulos de contos de Machado de Assis (em que se incluem “Uns braços”, “Missa-do-galo” e “A cartomante”) e nomes de eventuais contos seus, já escritos ou em concepção (“Cartas na mesa”, “Batedores de arroz”, “Seus pés”)¹⁰⁶. Essa aproximação já foi notada e explorada bem cedo por Mary Lou Daniel, em excelente estudo comparativo, de 1986, assim como por Élide Valarini Oliver e Maria Luíza Scher Pereira, mais recentemente. A qualidade desses estudos precedentes, inclusive, desobriga-nos de termos de ser excessivamente minuciosos e de repisar a relação intertextual com “A cartomante”.

“Cartas na mesa”, mesmo na sua brevidade e compactação, repousa numa larga variedade de recursos compositivos e estratos de significação. A primeira estratégia é o estabelecimento de um clima de suspense. Élide Valarini Oliver fala de uma “densa atmosfera de mistério e respeito ao oculto”¹⁰⁷. A expectativa é mantida do início ao fim, sendo um dos atrativos do conto a curiosidade de conhecermos o seu desfecho: o que acontecerá com o protagonista, perseguido por “homem armado, doido de ciúme e ódio”? Não menos instigante é verificarmos se a cartomante poderá prever o futuro de seu consulente após uma série de tentativas fracassadas.

Um segundo tipo de investimento construtivo reside na caracterização das personagens, focada especialmente na explicitação de suas fisionomias e gestual. Olhares, mãos, bocas e os mínimos movimentos são captados (“juntou as mãos, grossas curtas, bem brancas: o consultante

¹⁰⁶ FJGR/IEB-USP, JGR-CADERNO-10, p. 24.

¹⁰⁷ OLIVER, Élide Valarini, op. cit., p. 143.

observando-a com as de aluno”, “Ele respirou, boca aberta”, “olhos de ave noturna, o epsilon do nariz e sombrancelhas”, “mais digna, menos ágil”, “agora era quem guardava os olhos”, “a voz, impessoal humaníssima”, “ele se forçava a rir”, “A mulher também mordeu o beijo”, “A adivinhã cruzou os braços”, etc.). A linguagem corporal é o modo que o narrador escolhe para significar o caráter e a predisposição das personagens. Mais especificamente, como assinala Mary Lou Daniel, o próprio modo de se comportar de Mme. de Syaïs é correlato das doutrinas que ela prega: daí a importância de se acompanhar seus trejeitos e meneios¹⁰⁸.

Em terceiro lugar, o conto encena uma relação complexa com o jogo do Tarô. O narrador tem o cuidado de indicar, a todo tempo, quais as cartas a vidente está tirando. Tereza Virginia de Almeida já observou que “a cartomante retira todas as cartas que dão conta da jornada humana”¹⁰⁹, isto é, durante a consulta, são virados todos os 22 arcanos maiores do baralho, sem repetição. Uma das grandes mistificações do conto é tentarmos descobrir, a despeito da incapacidade da cartomante de dar sentido às cartas, se as diferentes “tiradas”, na sequência em que se dão, contam alguma história, confirmando, negando ou complicando a narrativa de base. Tereza Virginia de Almeida e Chiara Oliveira di Axox argumentam que as jogadas fazem sentido e oferecem algumas tentativas de interpretação. Já Élide Valarini Oliver opina que Guimarães Rosa “usa como exemplos de tiragem cartas cujo simbolismo é verdadeiramente contraditório entre si”¹¹⁰. As impregnações do Tarô na narrativa não se esgotam na jogada das cartas, contudo. Tereza Virginia de Almeida sugere que Ladal, a sorver sua bebida, “alude aos próprios cálices presentes na carta da temperança”, enquanto outros gestos das personagens conectam-se a figuras de outras lâminas (assim, por exemplo, a cartomante, erguendo a mão com “seu cheio feixe de dedos”, remeteria às rainhas do baralho, pois todas “erguem algum objeto simbólico”¹¹¹), intuição que justifica o escrupuloso cuidado do narrador em descrever o gestual dos protagonistas. Por fim, no último parágrafo, a referência ao “mago, o diabo, o bobo” não deixa de qualificar as três personagens do conto: Mme. De Syaïs, Dr. Mallam e Ladal¹¹².

¹⁰⁸ “(...) in the contrastive messages conveyed to their clients by the body language of the two *cartomantes* [de Machado e de Rosa], Mme. De Syaïs admirably exemplifies the very advice she gives to Ladal: she practices what she preaches. DANIEL, Mary Lou, op. cit., p. 51.

¹⁰⁹ ALMEIDA, Tereza Virginia de. O inumano nas cartas de tarô: uma leitura de “Cartas na mesa”. In: Duarte, Lélia Parreira (org). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 807.

¹¹⁰ OLIVER, op. cit., p. 143.

¹¹¹ ALMEIDA, op. cit., p. 809 e 810.

¹¹² Não desenvolveremos aqui uma teoria dos nomes, outro elemento significativo do texto. Todos eles são palíndromos, o que, segundo Mary Lou Daniel, pode ser alusão ao nome de Eteilla, que adotara o pseudônimo de Alliette. Comentadores já viram em Mallam a presença da palavra “mal”, duplicada. Syaïs, em que o trema do *i* replica o *y* (e o epsilon do nariz e sobrancelhas), é, segundo Mary Lou Daniel, referência à cidade de Sais, do antigo Egito, país onde teria se originado o Tarô, de acordo com o narrador. (Talvez não seja de todo descartável

Um quarto nível de significações (e, para nossos propósitos, o mais importante) é a teoria sobre o destino e a agência humana que o conto se propõe a veicular. Cumpre ressaltar que, apesar de certa aparência hermética, sobretudo na primeira leitura, a mensagem é bastante clara e inequívoca, presente já na primeira frase do conto (“Toda vida humana é destino em estado impuro”) e manifesta em uma observação como esta: “*A qualquer giro, a sina é mutável*” (grifos do autor). Mary Lou Daniel, perseguindo a referência a Emmet Fox constante na narrativa, infere ser a obra-fonte das teorias apresentadas no conto um livro desse autor, *The Sermon on the Mount*. Resume a pesquisadora: “She [a cartomante] brings into focus the individual human responsibility in the molding of destiny [...] Mme. de Syaïs, like Emmet Fox, sees God as graciously intervening in the events of life with the voluntary collaboration of the persons concerned to offset the effects of supposedly bad Karma”¹¹³. Élide Valarini Oliver completa: “Vê-se que a cartomante de ‘amadora’ passa a sibila e articula não o ‘conhecimento’ do futuro, o ‘fato’, mas uma filosofia do viver, um sistema de pensamento num universo que engloba tanto o teológico quanto o moral”¹¹⁴. Para complementar essa ideia, devemos ainda nos reportar ao princípio taoísta do *Wu Wei*, ou conceito da “não ação” ou “ação sem ação”.

A utilização do princípio do *Wu Wei* como matéria literária é tão antiga quanto o primeiro conto de Guimarães Rosa – “O burrinho pedrês”. Nele, sabemos, a principal qualidade do burrinho e característica que o protege da enchente (juntamente com as personagens a ele agarradas) é a sua capacidade de (ou propensão a) economizar forças. O seu abandono às águas do riacho da Fome, inclusive, é metáfora perfeita do servir-se das forças cósmicas, ao invés de se lutar contra elas. (Em chave trocada, um conto como “Duelo” dramatiza a atitude oposta: nenhuma das incontáveis ações e movimentos de Turíbio Todo e Cassiano Gomes leva ao encontro desejado.) Já em *Grande sertão: veredas*, Francis Utéza verá na travessia sem planejamento do Liso do Sussuarão outra alegoria do preceito do *Wu Wei*, na medida em que Riobaldo, “plenamente aberto e disponível ao influxo das forças cósmicas [...] atravessa a fronteira, deixando soltas as rédeas de sua montaria”¹¹⁵. Veremos em “Um estudo d’O caso da vaca e Tertio Tertuliano”, por outro lado, como a “sabedoria” da omissão é parodiada. Mas é no seu último texto publicizado em vida, o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras,

a existência de um conto místico-filosófico de Novalis intitulado “Os discípulos de Saïs”). Ladal não teve interpretações convincentes. Observo, sem grandes pretensões, que o Lad de Ladal também é início de Ladislau, uma personagem de Guimarães Rosa em contos de *Tutameia* e, segundo a biografia do autor, nome que lhe seria atribuído originalmente pelos pais. Note-se também a rima entre Ladal e Ladislau.

¹¹³ DANIEL, op. cit., p. 55.

¹¹⁴ OLIVER, op. cit., p. 144.

¹¹⁵ UTÉZA, Francis, op. cit., p. 43 e 124.

que, como percebeu ainda Francis Utéza, Rosa fará a referência mais direta ao tema, ao elogiar Getúlio Vargas¹¹⁶.

Não precisamos, todavia, recorrer à obra canônica, a textos não ficcionais ou à biografia do homem Guimarães Rosa. Um conto escrito à altura do lançamento de *Sagarana* já exprimia as mesmas teses de “Cartas na mesa”. Trata-se, naturalmente, de “O mau humor de Wotan”. Lá, lembremos, em vez de Emmet Fox, o diálogo se travava com Prentice Mulford e Emerson. Os conceitos são os mesmos, entretanto, já expressos na primeira frase da narrativa – “Hans-Helmut Heubel lia Emerson e Prentice Mulford e acreditava num destino plástico e minucioso, produzido pelo homem” –, o que comprova que a obra de Guimarães Rosa se articula em torno de pressupostos comuns, mesmo que os textos estejam separados por intervalo de quase duas décadas e englobem o que estamos chamando de textos “marginais”.

Embora a proposição seja potencialmente arriscada e indesejável no interior dos estudos literários, devemos insistir que Guimarães Rosa usa, muitas vezes, a literatura como veículo de ensinamentos, o que equivale a acentuar o caráter sentencioso de parte de sua ficção. O parágrafo de “Cartas na mesa”, em que se dá o diálogo concentrado entre cartomante e consulente é, menos que artificio literário, a enunciação de um credo místico-metafísico (o formato de diálogo, aliás, estimula ressonâncias platônicas). Nesse viés, o título do conto, a par da óbvia relação com a prática da cartomancia, assume um sentido ampliado: “pôr as cartas na mesa”, no nosso idioma, além do significado literal, conota também esclarecer, aclarar, dizer a verdade. A narrativa rosiana, portanto, não deixa de ser uma construção discursiva em que o autor decide “aclarar” os preceitos que regem a sua vida e a sua literatura. “Cartas na mesa” é uma súmula de propostas que percorrem o âmago da prática literária de Guimarães Rosa.

Didatismo e arte têm, nos tempos modernos, uma relação conflituosa, embora, originalmente, a arte sempre tenha sido pensada privilegiadamente como instrumento pedagógico. Nesta tese, utilizaremos mais de uma vez como critério depreciativo a afluência exagerada de elementos didáticos nos textos. Em “Cartas na mesa”, o balanço ainda é positivo: os outros estratos de significação e estruturação da narrativa a sustentam mesmo que optemos por ignorar suas pretensões doutrinárias. O suicídio final do marido traído adiciona uma ambiguidade bem-vinda aos significados da estória e à suposta validade da norma da “não ação”. Única vítima do conto, é também o consorte o único a mostrar a dignidade de não se sujeitar à

¹¹⁶ Ibidem, p. 43. Diz Rosa: “Meu interesse, sincero, pela imensa individualidade de Vargas, motivava-se também no querer achar, em são hipótese, se era por dom congênito, ou de maneira adquirida mediante estudo e adestramento, que ele praticava o *Wu Wei*.”

pantomima do triangulo amoroso e às consequências passionais de praxe, rejeitando “história e trapalhada”. O vilão tornado herói pelo sacrifício, em contraposição à passividade pusilânime (embora revestida de teoria mística) das personagens principais, é espécie de correspondente formal da derrota do pensamento positivo em “O mau humor de Wotan”.

“Os abismos e os astros”

Talvez seja de admirar que, pouco menos de um ano e meio após a publicação de “Cartas na mesa”, Guimarães Rosa volte a explorar a questão da possibilidade de se prever o futuro em “Os abismos e os astros”¹¹⁷. A reincidência talvez sugira que, quando da composição de “A senhora dos segredos”, em 1952, o tema da adivinhação era tão importante quanto o da guerra e do trauma, e não só uma cortina de fumaça. Discorrer sobre (ou encenar) mistérios (e prodígios) parece ser uma constante da literatura rosiana, independentemente da conformação dos outros elementos textuais (“Corpo fechado”, “O recado do morro”, “Um moço muito branco”, “Sem tangência”, “Umas formas”, “A história do Homem do Pinguelo”, etc.).

“Os abismos e os astros” é um escrito sem paralelos na produção jornalística do autor de *Grande sertão: veredas*. Pela única vez, desde “Histórias de fadas”, de 1947, Guimarães Rosa renuncia a uma série de expedientes mistificadores e complicadores de seu discurso para construir um texto direto, transparente e opinativo. A sua abertura, vejamos, ao introduzir o “Itamaraty” e, mesmo, uma personalidade real – o “amigo” Ministro Portella – obriga a que vejamos no narrador/autor da crônica o próprio Guimarães Rosa. É verdade que o recurso a elementos autobiográficos e a convergência do eu que escreve na direção do indivíduo Guimarães Rosa é artifício antiquíssimo na literatura rosiana, permeando as suas crônicas e mesmo a prosa ficcional. Todas essas composições, no entanto, estavam a serviço de efeitos díspares, e a figura do escritor servia de arrimo ambíguo para a veiculação de sentidos e “mensagens” outros. Quem poderá atestar a veracidade de todos os fatos de “O mau humor de Wotan”, “A senhora dos segredos”, “A velha” ou “Com o vaqueiro Mariano”? E o que dizer de “Do diário em Paris (I)”, exemplo ainda mais desconcertante, de “Além da amendoeira”, onde se relata um encontro duvidoso em circunstâncias estranhas, e de “*De stella et adventu magorum*”, no qual recordações e personagens de infância estão misturados a cenas e informações colhidas de livros ou testemunhos orais? Em geral, os escritos “autobiográficos”

¹¹⁷ ROSA, João Guimarães. Os abismos e os astros. *Pulso*, Rio de Janeiro, 27 maio 1967, de onde retiramos todas as citações.

de Rosa, embora tenham como ponto de partida experiências (supostamente) genuínas do escritor, criam preferencialmente uma personagem Guimarães Rosa, a manipular os eventos expostos segundo programas e intenções alheios a uma realidade factual estrita. Na crônica que ora comentamos, isso é plenamente dispensado.

Outra excentricidade de “Os abismos e os astros” é a sua diminuída complexidade discursiva em termos de léxico, sintaxe e imagística. As balizas de comparação são múltiplas. “Pé-duro, chapéu-de-couro”, uma composição “autobiográfica” e extremamente intrincada no quesito linguístico-literário; ou “Aí está Minas: a mineiridade”, em que, novamente, fala o mineiro Guimarães Rosa, e o virtuosismo linguístico-figurativo é impressionante. No texto agora em pauta, a linguagem, embora não destituída de pequenos “desvios”, é bastante comportada. O mesmo vale quando tomamos como parâmetro o conhecido enciclopedismo rosiano ou rol de referências eruditas. Citemos, por exemplo, de “Histórias de fadas” (a ser discutido mais adiante): o mesmo narrador em primeira pessoa que emula o próprio Guimarães Rosa; a mesma reunião de fatos interessantes ou inusitados; lá, porém, linguagem, digressões e infinitas alusões científicas, geográficas, literárias, históricas e religiosas dão origem a um texto muito mais caótico e artificial. Em “Os abismos e os astros”, reina a simplicidade, uma espécie de paz reflexiva¹¹⁸.

Outra característica importante de “Os abismos e os astros” é a de que, na hipótese de efetuarmos uma divisão tonal dos textos rosianos dados às páginas de periódicos, ele ocuparia a coluna daqueles insuflados de um tom “sério” ou grave, diferentemente de outros em que reina um clima leve, jocoso ou humorístico (“*Terrae vis*”, “Fantasmas dos vivos”, “Os doces” etc.). Nesses últimos escritos, além do objetivo de entreter e fazer rir, existe uma aposta de que o humor seja chave para a condução de outros significados, como já pregava o texto “Risada e meia”, de 1954. Agora, o meio persuasivo é distinto, como veremos.

Note-se que, até aqui, embora de forma resumida, abordamos quase exclusivamente elementos formais da crônica – o estatuto do narrador/autor, o tom, o uso de elementos expressivos, o estilo –, em detrimento de discutir os assuntos que o texto desenvolve, até porque

¹¹⁸ Para sermos exatos, “Teatrinho” é o texto rosiano que, nos termos que estamos analisando, aproxima-se grandemente de “Os abismos e os astros”. A máscara autoral é reduzida, as opiniões emitidas são diretas, a preocupação com a ginástica linguística ou complexidade estrutural é mitigada. Só não iremos abonar uma identificação completa porque “Teatrinho” é composto, majoritariamente, por discursos e opiniões de terceiros, enquanto “Os abismos e os astros”, apesar de valer-se de citações, é integralmente constituído das impressões e comentários de Rosa. A tonalidade de “O lago de Itamaraty” também faculta paralelos, embora lá a linguagem seja ligeiramente mais trabalhada.

eles são uma espécie de repetição daqueles encontráveis em outras peças rosianas (“A senhora dos segredos”, “Cartas na mesa”). A forma como o discurso é construído importa tanto quanto a matéria de que se inocula. Perceber essas diferenças formais ajuda a entender que tipo de efeitos são objetivados pelo texto. Passemos ao conteúdo, entretanto.

Élide Valarini Oliver já refletiu sobre essa crônica, tocando nos seus principais pontos¹¹⁹. Tendo isso em mente, limitarmo-nos-emos a intervenções breves. A primeira diz respeito ao fato de que, nos dois primeiros parágrafos, que formam cerca de um terço desse escrito extremamente conciso, o assunto tratado por Rosa é a dialética entre o bem e o mal. Como já proposto em *Grande sertão: veredas*, mal e bem estão “muito misturado[s]”, ou, posto de outra forma, por trás do bem, o mal espreita continuamente (a coisa dentro da coisa). Será por essa razão que Kennedy e Gandhi, homens bons, “em fino evoluídos, almas altas”, não estão isentos de serem acometidos por desgraças. Ou, na relação dialética sugerida, o bem atrai o mal, como o positivo o negativo. Essa indissociabilidade entre bem e mal, insistamos, é base de inúmeros casos contados no *Grande sertão*, como a estória de Maria Mutema. E veremos o mesmo padrão em contos como “A hora e vez de Augusto Matraga”, “A benfazeja”, “Esses Lopes” e “Fatalidade”, nos quais as personagens, empregando atos de violência e assassinato, terminam acarreado algum benefício para a comunidade.

A segunda parte da crônica abre-se com duas observações fundamentais: “Para nós a Providência é incompreendida computador” (afirmação que ressoa formulações de “Cartas na mesa”); “Podem-se prever suas voltas?”, complementa o autor. Daí seguem-se quatro exemplos de supostas previsões (ou pressentimentos) de eventos trágicos: o assassinato do “ditador da Lousiana” e, novamente, o atentado contra Kennedy. Talvez o que seja importante destacar é a circunstância de que Guimarães Rosa, na sua peroração, evite opinar conclusivamente sobre a validade dessas predições. Apresentando os “fatos”, ele os deixa em suspenso. A dúvida é instilada, mas o autor não subscreve o fenômeno de forma categórica e apenas o comenta timidamente: “Não creio que honestamente se possa deixar de achá-la [a reportagem Horoscópica] notável, coincidência que seja ou ‘aproximação’ de acerto”. Será essa modulação hesitante uma estratégia de não comprometimento excessivo ou um sentimento real? (Lembremos que “A senhora dos segredos” e “Cartas na mesa” mantiveram, igualmente, a arte divinatória em xeque.) Arrisco sugerir que o foco de Rosa não é provar a possibilidade de se prever o futuro, mas somente criar uma atmosfera provável que sustente a epígrafe de Heráclito

¹¹⁹ OLIVER, op. cit. Para uma outra leitura, ver AXOX, op. cit.

colocada no pórtico da crônica, essa, sim, fundamental para a sua literatura e concepção de mundo: o valor do que existe de oculto por detrs da realidade sensível.

“Os abismos e os astros” não é uma grande realização literária propriamente dita, embora sua construção seja correta e bem elaborada, inclusive no que tange ao refinamento linguístico. O que quero dizer é que essa crônica opera menos como texto do que como paratexto. Revestida de depoimento pessoal algo modesto, em função de suas reduzidas marcas de artifício, ela funciona antes como um prefácio, uma carta aberta, uma entrevista: ela serve para explicar, indiretamente, o modo como Guimarães Rosa, o escritor, pensa.  essa meta que condiciona o texto a ser direto, simples, “sério” e avesso ao exibicionismo – a aparência de autêntica honestidade  esteio para que o testemunho seja tomado como expressão inequívoca das ideias do autor. “Cartas na mesa”, pouco antes, pretendeu fazer isso dentro de um molde ficcional. No epílogo de sua existência, e talvez ainda incomodado por não ter sido suficientemente compreendido, Guimarães Rosa quer, candidamente, confiar as chaves de sua obra¹²⁰. Não desimportante  que ele o faça nessa forma excêntrica: em primeira pessoa, comentando eventos contemporâneos e “urbanos” e refletindo abertamente sobre questões metafísicas.

“Páramo”

“Páramo , em larga medida, uma síntese da literatura de ambiência e cultura urbana de Guimarães Rosa e, em que pese o ousado da afirmação, ponto de convergência de toda a obra do escritor. Nele confluem temas, atmosfera e procedimentos que atravessaram obra canônica, marginal e inacabada do autor de *Grande sertão: veredas*. Vejamos.

Apesar de constar nos mais antigos índices de planejamento de narrativas rosianos (ver Anexo 1, ndices 1, 2, 3, 4, 6 e 10), datáveis especulativamente entre a segunda metade dos anos 1940 e o início da década seguinte,  impossível atestar, com os indícios disponíveis, o(s)

¹²⁰ Élide Valarini Oliver, na mesma linha de minha argumentação, assinala: “Nesse pequeno artigo, tipicamente o autor expõe claramente, na epígrafe, o que, em outros momentos de sua obra, revelará através de devido ocultamento”; e, “nessa pequena crônica, o autor revela mais do que esconde, e o que revela ilumina pontos importantes de toda sua obra”. OLIVER, op. cit., p. 137. Não exploraremos aqui um aspecto colateral do texto – a postura humanista de Guimarães Rosa manifestada pelo elogio de personalidades como Kennedy e Gandhi. Este último, aliás, já aparece em outras duas crônicas rosianas – “Histórias de fadas” e “Cidade” –, igualmente em chave positiva. Também só indicaremos uma possível relação entre o título “Os abismos e os astros” e um poema de Amadeu Amaral nomeado “A um adolescente (sonetos)”. O último terceto do soneto III reza: “E põe-te em comunhão, no entusiasmo que abraza, // com a Beleza, esplendor da Vida e do Universo, // com a poesia, os heróis, *os abismos e os astros*”. AMARAL, Amadeu. *Espumas*. Rio de Janeiro: Edições d’A Cigarra, 1917, p. 20, grifos meus, mantida a ortografia original.

momento(s) da composição de “Páramo”, não obstante assertivas de comentadores que querem ora fazê-la coincidente com a estada de Guimarães Rosa em Bogotá (1942-1944), ora situá-la nos derradeiros anos ou meses da vida do autor de *Sagarana*, período do preparo de *Estas estórias*. O conto, por outro lado, nunca aparece hachurado, destacado ou dotado de seu título “definitivo” nos índices preliminares de Rosa, o que parece sugerir que a sua presença nas listagens testemunhe antes um projeto que um efetivo esforço redacional, especialmente quando verificamos que outras narrativas dessas listas não viram a luz do dia. Bairon Oswaldo Vélez Escallón fornece dois dados interessantes para localizar, senão o início da escrita de “Páramo”, pelo menos uma eventual nova campanha de elaboração. Um recibo de empréstimo de biblioteca (presente no arquivo de Guimarães Rosa) do livro *Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá*, de José María Cordovez Moure, datado de 22 de janeiro de 1958, obra da qual Rosa transporia o caso de “Custodia a emparedada”, e a partir do qual talvez aperfeiçoasse os conhecimentos históricos sobre a cidade andina; já, no nível discursivo, o pesquisador destaca a aparição do nome “Evanira”, que terá entrada nos textos rosianos somente a partir do ano de 1961 (“Jardim fechado”, “A caça à lua”, “Evanira!”). Por fim, vale lembrar que “Páramo” não teve publicação anterior a *Estas estórias* (1969) e, conforme alerta Paulo Rónai, não teria sido completado pelo escritor mineiro, juntamente com mais outros três contos, fato que só reforça a ideia de um estendido período de idealização, pesquisa, composição e revisões dessa peça ficcional.

A história da fortuna crítica de “Páramo” também é animada. Fernando Py, resenhando *Estas estórias*, em 1970, tem, naturalmente, precedência sobre todos os demais. Em 1987, Héctor Oléa defende dissertação de mestrado sobre o conto, propondo supostas inoculações intertextuais do discurso em cada trecho, frase e, às vezes, palavra da narrativa, perfazendo mais de 500 páginas de análise. Depois disso, o conto só será “redescoberto” em 1998, na tese de doutorado de Edna Calobrezi (publicada em livro, em 2001), que igualmente engloba todo o *Estas estórias*. Após novo lapso de tempo, em 2009, Maria Luiza Scher Pereira escreverá sobre ele um breve ensaio. A partir da década de 2010, a frequência dos trabalhos críticos aumenta, dos quais destacamos os nomes de Edson Santos de Oliveira, Gisálio Cerqueira Filho, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Paulo Moreira, um sucinto artigo de jornal de Silviano Santiago e a extensiva leitura do conto levada a cabo por Bairon Oswaldo Vélez Escallón em tese de doutorado, autor que também havia traduzido o conto para o espanhol em 2011¹²¹. Assim, entre

¹²¹ PY, Fernando. *Estas estórias*. In: COUTINHO, F. Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 562-573; OLEA, Héctor. *Intertexto de Rosa: reconstrução do processo de composição empregado por Guimarães Rosa pela interpretação de um texto (Paramo, estas estórias)*. 1987. 576 f. Dissertação

comentários breves e detalhadas análises, podemos reunir hoje mais de duas dúzias de textos críticos ao redor de “Páramo”. Essa acumulação incerta de recensões críticas manteve nos comentadores a impressão da marginalidade do conto:

[...] ainda hoje “Páramo”, a um só tempo história e ficção, é um conto relativamente desconhecido [...]¹²²

[...] certa História, como antes mencionei, não deu muita importância às passagens latino-americanas de Guimarães Rosa. A Colômbia se mantém na *Tutaméia* (que quer dizer *insignificância*), ou se mantém *Unheimliche*, para a crítica dedicada à obra do escritor – crítica que, não por acaso, tem dado pouca atenção a Páramo.¹²³

[...] o conto, pouco estudado pela crítica, se refere à experiência de “morte parcial” vivida pelo protagonista [...]¹²⁴

Os poucos trabalhos críticos divulgados sobre esse conto [...] enfatizam o duelo entre vida e morte, e na narrativa a construção do duplo.¹²⁵

As interpretações também variam: Héctor Oléa propõe que “a trilogia mítica dos ritos de iniciação: morte/renascimento/vida foi reciclada por JGR neste perfeito *Ricorso* que é ‘PÁRAMO’, sob as variantes de pecado, penitência e redenção ou Inferno, Purgatório e Paraíso”, ou, “estaria expressando a agonia da alma que luta denodadamente para se

(Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987; CALOBREZI, op. cit.; PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual latino-americano e a escrita do exílio: “Páramo”, de Guimarães Rosa. In: _____. *A jangada e o elefante, e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura comparada*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009; OLIVEIRA, Edson Santos de. Traços melancólicos em Guimarães Rosa: uma leitura de “Páramo,” de *Estas Estórias. Reverso*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 71-75, 2010; CERQUEIRA FILHO, Gisálio. Sufoco nas alturas: sobre Páramo, de Guimarães Rosa. *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 168-204, maio/ago. 2013; CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. Permanências impermanentes: enigmas de “Páramo”. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 23, n. 38, p. 175-191, 2014; MOREIRA, Paulo. João Guimarães Rosa between life and death in his own Páramo. In: _____. *Literary and cultural relations between Brasil and Mexico: deep undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 85-96; SANGIAGO, Silviano. Soroche, o mal das alturas, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 2012; ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. 2014. 536 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

¹²² CERQUEIRA FILHO, op. cit., p. 172.

¹²³ ESCALLÓN, op. cit., p. 63.

¹²⁴ CUNHA, op. cit., p. 178.

¹²⁵ PEREIRA, op. cit., p. 127.

desvencilhar do maior inimigo: o corpo”¹²⁶; Edna Calobrezi diz que “o relato pode ser associado a uma procura de compreensão do sentido da existência”¹²⁷; Maria Luiza Scher Pereira alega que “o texto pode ser lido como uma alegoria da incursão do homem letrado no mundo, para ele hostil, da tradição híbrida”¹²⁸; Edson Santos de Oliveira fala em “uma encenação ficcional da melancolia”¹²⁹; Gisálio Cerqueira Filho e Silviano Santiago querem ver no conto uma representação da “recordação traumática” de Guimarães Rosa da Segunda Guerra Mundial e de seu exílio em Baden-Baden: “Coação marcial e pressão atmosférica se somam e levam o prosador a dramatizar em ficção simbólica a angústia existencial por que ele passa e que toma conta do mundo em guerra”¹³⁰; Bairon Oswaldo Vélez Escallón argumenta haver em “Páramo” resíduos ou vestígios da experiência do *Bogotazo*, vivida por Guimarães Rosa em Bogotá, em 1948; Mario René Rodríguez pretende que a narrativa “se apresenta como una mini-novela de formación, en que el narrador y personaje principal encontrará su identidad después de confrontarse con lo Otro en la ciudad de los Andes a la que viaja”¹³¹; Luciano Antonio sugere ser o texto “uma viagem pelo inconsciente no qual o *unheimliche*, o estranho familiar, representado pelos duplos do narrador [...] funcionam [sic] como imagens do substrato paradoxal que conduz o homem momentaneamente e de forma frágil na superfície da felicidade de seguir existindo como ser humano”¹³²; Paulo Moreira, considera o topos da morte em vida, como “a representation of the feeling of alienation in its most extreme expression”¹³³, e considera “Páramo” uma homenagem de Guimarães Rosa a Juan Rulfo, que, em 1955, publicaria o romance *Pedro Páramo*; Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha reforça a ideia de um “processo de ressurreição” baseado em “etapas e processos de iniciação ritualística (sofrimento, morte e renascimento)” rumo a uma “nova existência”¹³⁴.

A enumeração desses juízos críticos, ainda que sob pena de enfadar o leitor, serve-me para o seguinte propósito: evidenciar as dificuldades interpretativas que esse conto rosiano tem apresentado aos seus estudiosos. Esse embaraço decorre de que “Páramo” é, em última análise, uma narrativa alegórica e enigmática, estando, portanto, aberta a múltiplas exegeses. Héctor

¹²⁶ OLEA, op. cit., p. 423 e 524.

¹²⁷ CALOBREZI, op. cit., p. 105.

¹²⁸ PEREIRA, op. cit., p. 127.

¹²⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 71.

¹³⁰ SANTIAGO, op. cit.

¹³¹ RODRIGUES, Mário René. La Bogotá de Guimarães Rosa: un cuento de (de) formación. In: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, X, 2012, Jalla, Colombia, p. 8.

¹³² ANTONIO, Luciano. O *unheimlich* em “Páramo” de Guimarães Rosa. *Alambique*, Flórida, EUA, v. 1, n. 1, p. 12, 2013.

¹³³ MOREIRA, op. cit., p. 90.

¹³⁴ CUNHA, op. cit., p. 180.

Oléa o chama de “obscuro texto revelador”¹³⁵; Bairon Escallón advoga ser ele “provavelmente um dos textos mais complexos e exigentes de Guimarães Rosa”¹³⁶. Amparado por esses fatos e opiniões, devo alertar que, assim como já ocorreu com outras narrativas discutidas nesta tese, não será nosso objetivo realizar uma leitura minuciosa e aprofundada. A prioridade de nossa análise concentrar-se-á em contextualizar “Páramo” no contexto da literatura de ambiência urbana rosiana que viemos traçando até aqui.

Nossa primeira nota chamará a atenção para a circunstância de que, em termos de fábula (ou mesmo, de enredo), “Páramo” é uma estória extremamente simples. No sentido estrito de causalidade, um único evento se processa: um homem se transfere para uma cidade localizada em grande altitude e é acometido pelo distúrbio do *soroche*. Daí em diante, nas suas mais de duas dezenas de páginas, a narrativa privilegia a representação das reflexões íntimas e melancólicas do narrador-personagem torturado pela enfermidade (recordações, sonhos, delírios, lamentos, etc.). No que diz respeito a ações desencadeadoras de mudanças no destino do protagonista, a sua existência é virtualmente nula. Nos interstícios do fluxo reflexivo e solipsista, no entanto, inserem-se dois tipos de modulações narrativas: alguns episódios fundamentados em encontros e o recurso a elementos intertextuais afins ao clima narrativo (pinturas, anedotas, acontecimentos históricos, passagens de obras literárias etc.).

No âmbito dos procedimentos retórico-composicionais, a manutenção de uma narrativa extensa centrada em um único evento, destituída de renovação de conflitos e espargida somente de episódios efêmeros, dá-se pelo estabelecimento de uma certa atmosfera e a sua reafirmação obsedante. Essa atmosfera é a atmosfera do *horror*, construída sobre os semas da morte, do escuro, da tristeza, do frio, do vento, do silêncio, da velhice, da solidão e da asfixia. Essas referências são onipresentes no conto, contaminando todas as coisas e reaparecendo periodicamente ao longo do discurso do narrador, à maneira de motivos musicais¹³⁷. Vejamos como isso vai-se construindo pelo ajuntamento artificial e concentrado de elementos perniciosos esparsos (mas não econômicos):

1) obscuro finar-se; 2) falecer no meio de trevas; 3) cidade velha, colonial, de vetusta época, e triste, talvez a mais triste de todas, sempre chuvosa e adversa, [...] castigada pelo inverno; 4) hostil espaço, o ar era extenuado e raro; 5) discordiosos rumores

¹³⁵ OLEA, op. cit., p. 31.

¹³⁶ ESCALLÓN, op. cit., p. 228.

¹³⁷ Héctor Oléa: “os ‘temas’ roseanos não são meros ‘assuntos propostos’, mas temas musicais estruturados na repetição” (OLEA, op. cit., p. 499).

humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto; 6) difusa névoa sombria, altas cinzas; 7) casas baixas, [...] com beirais sombrios, casas em negro e ocre [...], edifícios claustreados; 8) lúgubres postigos, [...] corredores estreitos e escuros; 9) Toda uma pátina sombria; 10) homens abaçanados e agudos, em roupas escuras, soturnas fisionomias, e velhas de mantilhas negras; 11) mulheres índias, descalças, com sombreiros, embiocadas em xales escuros; 12) ciprestes, de filas negras de eucaliptos [...] com cheiro de sarcófago; 13) hálito glacial; 14) o frio, que era insofrível; 15) os pés frios do mundo; 16) pobreza do ar; 17) Os Andes são cinéreos, irradiam a mortal tristeza; 18) alvura de catacumba; 19) neves perpétuas; 20) elevados pontos, os nevados e ventisqueros da cordilheira [...], gelinvernícos; 21) Os páramos, de onde os ventos atravessam; 22) canil de ventos, nos zunimentos e lugubruívos; 23) o frio desce, umidíssimo; 24) da desolação paramuna, vir-me-ia a morte; 25) entre passado e futuro – trevas e névoas; 26) terrível deserto soerguido; 27) lisa cacunda soturna [...] maldição telúrica; 28) A terra, sepultadora; 29) A cidade era fria. Aqui, tão alto e tão em abismo, fez-me noite; 30) Era a cidade velha; 31) Asfixiava-me. Foi-me o horror. Faltava-me o simples ar, um peso imenso oprimia-me o peito; 32) Eu estava sozinho, a morte me atraía até aqui; 33) O ar me faltava, debatia-me em arquejos; 34) ela podia ajudar-me a morrer; 35) Moço ainda, e triste, ele carregava longos sofrimentos; 36) Louros como ele, se destruíam, de grande, frio modo, se matavam; 37) Sob a melancolia – uma águia negra; 38) Sei que era a morte – a morte incoativa – um gênio imóvel e triste; 39) eu, um menino triste, que a noite acariciava; 40) Estarão ainda mais mortos que eu mesmo, ou é a minha morte que é mais profunda; 41) horror dos horrores infaustos, como uma gelidez contagiante; 42) eu me lembrava, na penumbra, do perfil sinistro dos campanários; 43) A cidade fria, fria, em úmidos ventos, achei-me num pátio claustrado; 44) por que estreitos umbrais poder sair do solar do inferno; 45) o negrego dos eucaliptos, seu evocar de embalsamentos; 46) fantasmagórico e estranhamente doloroso maciço de ciprestes, entre falésias tumulares, [...] fechantes rochedos, em sombra; obscuro remador; 47) Ele é internamente horrendo, terrível como um canto de galo no oco da insônia; 48) Gelam-se os hálitos de sua alma; 49) Caminho para o lugar a que tenho de chamar, tristemente, de “minha casa”; 50) duas crianças que brincam, assentadas na relva, à beira de uma sepultura; 51) horas medonhas da noite; 52) gelo ermo, no pesadelo despovoado.

A proliferação quase ininterrupta de termos e expressões de cunho disfórico – obscuro, finar-se, falecer, trevas, triste, chuvosa, adversa, inverno, hostil, extenuado, discordiosos, morto, sombrio, cinzas, baixo, negro, claustreado, lúgubre, estreito, escuro, soturno, sarcófago, glacial, frio, pobreza, tristeza, mortal, catacumba, neves, nevados, desolação, terrível, deserto, maldição, abismo, noite, velho, horror, oprimia-me, peso, arquejos, melancolia, gelidez, penumbra, sinistro, inferno, negrego, embalsamentos, fantasmagórico, doloroso, tumulares, sombra, horrendo, insônia, sepultura, medonhas, pesadelo, ermo, gelo, etc. – é a mais proeminente marca estilística do texto. Sua recorrência indisfarçada tem a função de criar a atmosfera claustrofóbica da narrativa e transferir para o leitor o mesmo estado-de-alma vivenciado pela

personagem¹³⁸. Fixação semântica condizente com a disposição do narrador, esse tipo de enunciado mostra a obediência programática de Guimarães Rosa aos procedimentos retóricos do gênero do conto de horror. Frequentemente sustentado pelo suspense e pelo desconhecido sobrenatural, o conto de horror deve muito de seu clima ao emprego reiterativo de um léxico bastante específico. Tomemos, por exemplo, as linhas iniciais de “The fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe:

During the whole of a dull dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressevely low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at lenght found myself, as the shades of the evening Drew on, within view of the melancholy House of Usher.¹³⁹

Lá estão, inevitáveis, em apenas poucas linhas, *dull, dark, soundless, oppressevely low, alone, dreary, shades, melancholy* – somente para citar as referências mais óbvias. Tomemos, agora, um trecho de “At the mountains of madness”, de H. P. Lovecraft, em que uma vez mais encontramos expressões como “*maze of unhumman mansory*”, “*hopelessly bewildering chaos*”, “*sheer appalling antiquity*”, “*lethal desolation*”, “*unexplained horror*”, “*terrible mural sculptures*”:

To form even a rudimentary idea of our thoughts and feelings as we penetrated this aeon-silent maze of unhuman masonry, one must correlate a hopelessly bewildering chaos of fugitive moods, memories, and impressions. The sheer appalling antiquity and lethal desolation of the place were enough to overwhelm almost any sensitive person, but added to these elements were the recent unexplained horror at the camp, and the revelations all too soon effected by the terrible mural sculptures around us.¹⁴⁰

¹³⁸ Bairon Escallón também assinala que “o *soroche* ritma as frases e episódios do relato”, dando ao texto um “caráter sincopado”: a asfixia experimentada pelo narrador imanta o discurso. Edna Calobrezi declara: “Elementos recorrentes e geradores de atmosfera impregnada de frieza e soturnidade evidenciam-se no léxico e compõem o sombrio espaço físico da estória [...] refletindo a angústia do narrador” (p. 105).

¹³⁹ POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. In: _____. *Selected tales of Edgar Allan Poe*. Waterville, Maine: Thorndike Press, 2002, p. 171.

¹⁴⁰ LOVECRAFT, H. P. *At the Mountains of Madness and Other Tales of Terror*. New York: Ballantine Books, 1991, p. 60.

Agora, como “remate da prova”, examinemos duas passagens do primeiro conto publicado por Guimarães Rosa em sua carreira literária, em 1929 – “O mistério de Highmore Hall”:

O casarão *cinzento, denegrido*, meio *desmantelado*, acorava-se no alto da colina, rodeado de paisagem *tristemente árida*. Reinava [sic] em torno a *desolação* e o *silêncio*.

O vento batia de rijo o castelo, *guinchava, zunia, assoviava*, musicando tons *macabros*, como se as *ruínas* fossem órgão enorme a ressoar em meio ao *fragor da tempestade*.¹⁴¹

Mesmo que, rigorosamente, não possamos categorizar “Páramo” como *conto de horror*¹⁴², e conquanto a identificação dessas convenções estilísticas não forneçam necessariamente novas revelações para a narrativa, é importante reconhecermos que um texto de elocução tão subjetiva e supostamente baseado num evento autobiográfico traumático esteja calculadamente construído sobre escolhas formais visando conscientemente a causar efeitos opressivos no leitor, tal como preconizava Edgar Allan Poe em “The Philosophy of Composition”.

Para além desse investimento na sustentação de uma atmosfera sombria, sufocante e, até, demoníaca, o conto é igualmente costurado pelos que acima chamamos de “episódios” – momentos em que acontecem encontros do narrador com personagens anônimas. Cronologicamente, o protagonista, desde a sua viagem, contrata pequenas interações com “um conhecido”, um “alto empregado nas Aduanas”, uma velha camareira, um médico judeu, uma freira, uma velha índia no bonde, um sandeu, um homem do enterro. É de se esperar que cada um desses contatos tenha um (ou mais) significado(s) na trajetória da personagem, inclusive de natureza alegórica. Esse tipo de “estrutura processional”, onde as personagens aparecem e desaparecem sem maiores aderências ao enredo, apresenta um travo de similaridade com o que Peter Szondi chama, ao falar de Strindberg, de “drama de estações”. Nessa forma, “o herói cuja evolução é descrita se destaca com máxima clareza das figuras com que depara nas diferentes estações de seu percurso. Como não é senão o encontro com ele o que as põe em cena, elas só

¹⁴¹ ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 19 e 25, todos os grifos são meus.

¹⁴² Mario René Rodríguez tem intuição semelhante ao comentar: “la ciudad [de “Páramo”] – cuya descripción recuerda la de los pueblos de los cuentos de vampiros tradicionales” (RODRIGUES, op. cit., p. 2).

aparecem sob sua perspectiva e a ele relacionadas”¹⁴³. A associação não é anódina: o “drama de estações” surge, efetivamente, como um “resgate de uma das formas do teatro medieval” – o *teatro processional* –, “ou mais simplesmente a procissão em que se rememorava a *Via Sacra*, na qual cada estação reconstitui um episódio do último dia do Cristo, do palácio de Pilatos ao Calvário”¹⁴⁴. Aberto esse veio, vale a pena explicitar que a *Via Sacra* de Jesus Cristo é composta tradicionalmente de quatorze episódios (ou estações), que enumeramos: 1) Jesus é condenado à morte; 2) Jesus recebe a Cruz; 3) Jesus cai pela primeira vez; 4) Jesus encontra Maria; 5) Jesus recebe a ajuda de Simão; 6) Verônica enxuga a face de Jesus; 7) Jesus cai a segunda vez; 8) Jesus fala às mulheres de Jerusalém; 9) Jesus cai a terceira vez; 10) Jesus é despojado de suas vestes; 11) Jesus é pregado na cruz; 12) Jesus morre na cruz; 13) Jesus é retirado da Cruz; 14) Jesus é sepultado.

Embora extremamente tentadora, a imposição de uma homologia sistemática entre as estações da *Via Sacra* e os episódios vividos pelo narrador-personagem de ‘Páramo’ corre o risco de operar aproximações forçadas, especialmente por não haver qualquer indício que sugira um propósito consciente de Guimarães Rosa de que se estabelecesse uma correspondência dessa natureza. Isso posto, não custa vislumbrar algumas das coincidências mais óbvias (e, ainda assim, especulativas), como a condenação à morte (em vida), Maria como a velha camareira, a “ajuda de Simão”, metaforizada talvez, no médico judeu, Verônica personificada na freira que lhe vende os doces, a “fala às mulheres de Jerusalém” representada na digressão em que o narrador menciona uma francesa, e uma russa, as diversas “quedas”, alegorizadas pelas crises de asfixia e choro, o sepultamento simbólico no Cemitério Central. Aliás, talvez não seja inteiramente fortuito que uma passagem do conto reúna as palavras “cruz” e “via” numa mesma descrição da experiência da personagem: “de começo não pude atinar a ver o transiente rigor do que me aguardava, por meu clã-destino, na mal-entendida viagem, *in via*, e que era a absoluta *cruz*, a vida concluída, para além de toda conversação humana, o regresso ao amargo” (grifos meus); igualmente sugestivo é o emprego da expressão “estação crucial”: “Morremos, morresse, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial”.

Essa rede de encontros episódicos, estórias paralelas (*Custodia o la emparedada*) e referências intertextuais – os quadros de Böcklin, o verso de Drummond (“o sono rancoroso dos minérios), a quadra sobre uma “*Lady of Spain*”, etc – são abordadas em vários dos estudos já realizados sobre “Páramo”. Não iremos nos deter mais neles. Algo que esses trabalhos

¹⁴³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 52.

¹⁴⁴ COSTA, Iná Camargo. Transições. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 15, p. 30, 2011.

anteriores não exploram ou apenas tangenciam pontualmente é o modo como esse conto nunca publicado se relaciona com o restante da obra rosiana. Esboçemos algumas reflexões.

Em verdade, uma reação esperada a respeito de “Páramo” seria a constatação de sua condição de excentricidade dentro da literatura rosiana. Curiosamente, entretanto, apenas Bairon Escallón manifesta essa percepção: “‘Páramo’, um texto fora do cânone rosiano [...] texto atípico no tocante ao seu espaço (urbano), personagens (o protagonista é um intelectual e diplomata) e procedimentos (a elipse, a metonímia), o que certamente também pode ter contribuído para a sua marginalização da ‘obra’ de Guimarães Rosa” (p. 34). Embora essa visão (confessada, reprimida ou negligenciada) possa ser legitimada no âmbito da literatura canônica de Guimarães Rosa (o espaço do sertão, a personagem de extração rural, a linguagem que tende à oralidade), sob a lente dos textos analisados nesta tese, a teoria da “atipicidade” de “Páramo” deve ser, senão impugnanada, pelo menos relativizada.

A apóstrofe inicial, “Sei, irmãos”, por exemplo, ecoa chamado similar que antecede o capítulo do bonde em “Cidade”, de 1948 – “Então, reflitamos, irmãos, sobre o nosso irmão, o bonde”¹⁴⁵. O sabor bíblico e fraterno do apelo introduz solenidade e comunhão ao relato, a ideia de compartilhamento de uma sabedoria sagrada e transcendente. Outro ponto de contato inequívoco do conto com a produção rosiana “anterior” é precisamente essa ideia de transmissibilidade de uma “experiência” pessoal de exceção com implicações vitais para o entendimento da existência humana. Em “O espelho”, diz o narrador: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições”. O início de “Páramo” é também uma emulação de discurso filosófico/científico que descambará na exposição de um caso concreto e exemplar, “como no de que, ao adiante, vos darei notícia”. Aliás, o tom científico-filosófico reaparece em outros lugares da prosa rosiana. Já vimos a sua presença ambígua em “Fantasmas dos vivos” (onde também se narra uma “experiência” perturbadora) e encontraremos sua paródia em “*Terrae vis*”.

É, todavia, no nível macroestrutural da narrativa que “Páramo” finca raízes no credo poético e filosófico de Guimarães Rosa, ao propiciar uma nova figuração de um percurso iniciático, de uma trajetória de auto-aperfeiçoamento espiritual. Não será demais ressaltar que esse já era o princípio organizador de um conto de *Sagarana*, “A hora e vez de Augusto Matraga”. Nesta tese, estaremos identificando outras tantas narrativas em que a representação do amadurecimento de personagens por meio de “provas” tem como pressupostos conduzi-los

¹⁴⁵ Falaremos sobre o bonde na seção seguinte deste capítulo.

a um novo estágio existencial: *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, “O Imperador”, “Fita verde no cabelo”, “O dar das pedras brilhantes”, “Evanira!” etc. Traço comum dessas configurações ficcionais é a ideia recorrente de que o aprimoramento humano está necessariamente relacionado com a experiência da privação, sacrifício ou sofrimento. Em *Rei de ouros*, o protagonista renuncia ao amor de Alice e abandona até o vício de fumar; em “Cidade”, o autor fala em “descida de um subterrâneo, para trabalho porfiado, doedor e longo, que conduz talvez a alguma conquista maior”; “O Imperador” é relato minucioso das angústias por que passa um “Menino”, destinado a suportar a responsabilidade de representar o papel de Imperador na Festa do Divino Espírito Santo; em “Evanira!”, o narrador sofre a separação da amada, morre e ressuscita, a fim de alcançar a plenitude. Se mirarmos as narrativas canônicas, em “O espelho” a personagem só chega novamente a visualizar a sua imagem refletida na superfície “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes”. E não será o *Grande sertão: veredas* uma monumental descrição das misérias de Riobaldo num périplo de auto-conhecimento e auto-constituição que culmina na morte da pessoa amada – Diadorim – e sobrevive na eterna dúvida sobre a existência ou não do diabo? A esse respeito, somos obrigados a cotejar duas ideias que frequentam tanto o romance quanto o conto inacabado:

Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da liberação pelo arcano, a além do Lethes, o rio da memória.

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.

Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos.¹⁴⁶

Viver é muito perigoso...¹⁴⁷

Aliás, temas e situações desenvolvidas no romance de 1956 reaparecem em “Páramo” (ou será o contrário?). A questão da banalidade (ou gratuidade) do mal, ilustrada pelos casos do Aleixo, do menino Valtêi e de Maria Mutema, ganham no conto uma representação anedótica equivalente na história de *Custodia o la emparedada*. O ódio/mal sem motivo que percorre e

¹⁴⁶ ROSA, João Guimarães. Páramo. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, ambas as citações na p. 262. A partir de agora, indicarei apenas o número da página ao lado de cada trecho retirado do conto.

¹⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 39 e 32.

impregna o mundo ainda é glosado na cena da velha do bonde (cuja ira desarrazoada serve de “canal por onde mais ódio se introduzia no mundo”) e no encontro com o *sandeu* que, incompreensivelmente, lança ao narrador-personagem um olhar de ódio, amaldiçoador¹⁴⁸.

As interrelações de “Páramo” com os textos rosianos da década de 1960 são ainda profundas, extrapolando a referência partilhada do nome “Evanira” (em “A caça à lua”, “Jardim fechado” e “Evanira!”):

1. Juntamente com o texto que leva o nome dessa mulher misteriosa, o conto de *Estas estórias* retoma a ideia de “uma saudade sem memória” ou “saudade que a gente nem sabe que tem” (p. 279), motivo amplamente disseminado na literatura de Guimarães Rosa (ver “Minha gente”, “Buriti” etc.);
2. “Páramo” dialoga igualmente com “*Quemadmodum*”, texto no qual se cifra uma história de amor mal-sucedida, à maneira do desencontro amoroso enigmático incrustrado sem motivação aparente na narrativa bogotiana: “Por que a perdi? [...] Ah, ai, mil vezes, de mim, ela se fora com outro, em nem sabia que a amava tanto, tanto, parecia-me antes odiá-la. Iria casar-se com o outro, tranquila [...]” (p. 281);
3. A situação do rompimento e do casamento “com o outro” remete, por sua vez, ao enredo mesmo de “Retábulo de São Nunca”, narrativa em que Ricarda Rolandina desfaz inexplicavelmente o relacionamento com Reisaugusto, para, efetivamente, contrair futuras núpcias com um terceiro. A textualização desse enlace, falta no “Retábulo”, tem seu debuxo em “Páramo”, como já o notou Maria Lucia Guimarães de Faria: “Continuava uma música. Ela, vestida de preto, ao lado de outro, perto do altar, ornada de açucenas brancas, como uma santa de retábulo, bela, sussurradora” (p. 281)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Em “A estória de Lélío e Lina”, o motivo se repete: um benzedeiro contratado para curar o gado de pragas demonstra hostilidade inexplicada a respeito de Lélío: “E esse Cõtôte não tinha gostado de Lélío, sem meio motivo nenhum, desde o primeiro momento. Não dizia nada, mas a gente distinguia aquele malquerer, no silêncio, como se fosse uma catinga ruim. [...] uma raiva que quase Lélío podia pegar e apalpar. [...] dava gastura saber que não havia razão nenhuma para aquela raiva de inimizade. Aquele homem era uma doenzazinha no meio do mundo” (p. 230).

¹⁴⁹ A pesquisadora triangula “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “Se eu seria personagem”: “Ricarda Rolandina passa a vestir-se inteiramente de preto, cor, inclusive, do vestido com que se casa com outro. A palavra retábulo no vaticínio do narrador de “Páramo”, já é, por si só, uma antecipação dessa outra estória por vir, cujas ressonâncias ouvem-se também em “Se eu seria personagem”; e “o nome invulgar ‘Orlanda’ da protagonista de ‘Se eu seria personagem’ assemelha-se a ‘Ricarda’ na feminização incomum da forma masculina e contém-se dentro do menos raro ‘Rolandina’, com a indicar uma matriz intemporal comum, da qual ambas proviessem” (FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Para mim mesmo sou anônimo: “Se eu seria personagem”, de Guimarães Rosa. *Navegações*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 132, jul./dez. 2012, p. 132). A autora, além disso, chega a fazer de Ricarda Rolandina uma personificação de Evanira.

4. Passagem algo descolada do fluxo da narrativa de “Páramo” reporta-se a um dos fatos estruturantes do enredo de “Os chapéus transeuntes”, de *Estas estórias*, até pelo emprego da palavra “orgulho”: a separação de Vovô Barão e Vovó Olegária: “Confundo-o com o vulto daquele duro Hidalgo, que era todo *hombria mala* e orgulho. Esse, que, uma vez, porque a jovem esposa tardou alguns minutos para atender a seu chamado, tomou por vilta, nunca mais, nunca mais dirigiu a ela uma só palavra nesta vida” (p. 276).
5. Conceitos sugeridos pelas ideias de “dormir” e “despertar” conectam “Páramo” a “O dar das pedras brilhantes”: “Trouxera-a adormecido o Cidadão, ali dormindo o colocara?”¹⁵⁰, pergunta o narrador deste último, antes que Pinho Pimentel “acorde” para o seu destino; no primeiro, as metáforas dormir/despertar são igualmente simbolizadoras do processo iniciático do narrador-protagonista. Logo no início de sua peroração, ele sugere: “quem sabe, só tenham noção disso os já mais velhos, os mais *acordados*” (p. 262); já um pouco mais adiante, acrescenta: “Mortos – isto é – os que ainda *dormem*” (p. 279), ou “Ainda não *despertei* para achar a verdadeira lembrança. Por isso erro? Por isso morro?” (p. 281, todos os grifos são meus; em “A caça à lua”, aliás, a formulação é análoga: “As pessoas e coisas têm de ser lembradas sempre; sob pena de mais um pouco de morte”); e, na etapa final da aventura: “Subitamente, porém, *desperto*, ou *é como se despertasse*: chegamos ao cemitério” (p. 286).
6. Por fim, como já pleiteamos anteriormente, “Páramo” entretém um vínculo extremamente forte com “Sem tangência”. No comentário dedicado a esse conto, mostramos, entre outras coisas, como a existência nele de um “forasteiro” em exílio numa cidade hostil “fabricada” e o próprio espaço do cemitério fazem de “Sem tangência” uma outra narrativa que transcorre sob a influência de Bogotá. Aí também a morte é o problema principal, dando origem a perguntas e ponderações de larga exploração em “Páramo”: “Quem morre, morre mesmo?”, “*Depois da vida, o que há, é mais vida*” (grifos do autor), “A liberdade é absurda”. A moça desconhecida, igualmente vestida de preto, provocadora de um amor platônico no narrador e, finalmente, perdida, é nova representação de Evanira ou Ricarda Rolandina. Ademais, um dos coveiros de “Sem tangência”, responsável por contrabalançar as hipóteses fantásticas do narrador, encontra correspondente no homem do enterro de “Páramo”,

¹⁵⁰ ROSA, João Guimarães. O dar das pedras brilhantes. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 333.

que irá problematizar a existência de uma vida após a morte tão contundentemente enunciada no início do conto: “Sei” *versus* “¿Quien sabe?” (p. 290).

Poucas páginas atrás, argumentamos que “Cartas na mesa” seria uma espécie de sùmula de pressupostos que norteiam a literatura rosiana. Com a diferença de que essa narrativa foi efetivamente publicada por Guimarães Rosa, enquanto “Páramo” permaneceu “escondido” e inacabado (ou exilado, para sermos afins à sua temática), um juízo correlato e talvez mais incisivo pode ser inferido desse texto complexo. “Páramo” é um testamento literário de Guimarães Rosa, desenvolvimento em epítome das ideias que o escritor mineiro dispersou ao longo de sua obra. Aqui estão:

- A cidade como espaço asfixiante, metaforizado no fenômeno do *soroche*, mas intensificado pela condição de alheamento da personagem no interior do ambiente social e pelas figuras demoníacas que ele encontra ou menciona;
- A ideia platônica (ou espírita, conforme se deseje) de vida após a morte (ou múltiplas reencarnações): “Sei, irmãos, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares” (p. 261);
- A noção de *karma*, isto é, de que vilezas cometidas em existências pregressas devem ser pagas na atual: “Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos” (p. 267);
- Toda uma representação e axiologia do processo de aperfeiçoamento espiritual, ou, como sintetiza Álvaro Martins Andrade, do tema da “*metamorfose* como possibilidade e exigência moral”¹⁵¹ que deve ser mediada por sacrifícios, sofrimentos e, sobretudo, a solidão: “Condição ou consequência, a *solidão* aparece assim como a primeira constante na experiência do narrador [de “O espelho”, mas, também, de “Páramo”] – e no projeto moral rosiano”¹⁵²: “Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio das trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo” (formulação análoga encontra-se em “Cidade”). Além disso, a renúncia mandatória ao pensamento (racional) em “Páramo” (“A penitência, o jejum, a entrega ao não-pensar – são o único caminho” (p. 277)) reintroduz a primeira frase de *Rei de*

¹⁵¹ ANDRADE, Álvaro Martins. “O espelho” de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, Assis, v. 14, p. 49, 1972, p. 49.

¹⁵² Ibid, p. 62.

ouros, Rei de espadas (“E agora não adianta pensar”) e outros trechos do romance inacabado que pleiteiam a necessidade do “não-pensar”.

- A problematização dos conceitos antinômicos morto/vivo, adormecido/desperto, aparência (mundana)/realidade (de esferas superiores) em que o segundo termo de cada par é o fim a ser buscado nesse percurso de elevação da alma (numa adesão ao mito platônico da caverna): o homem vivo, desperto, capaz de ver a realidade por trás das aparências (“ofuscado pelas bulhas da vida, de engano a engano” (p. 264), diz o narrador de “Páramo”: o uso de um verbo relacionado à visão (“ofuscado”) é inequívoco sinal da proposta de Rosa);
- A existência de uma Providência que regula os nossos passos, oferecendo, inclusive, avisos premonitórios: “Há sonhos premonitórios [...] // E, contudo, tinha de acontecer assim; agora, ousa que sei. Houve, antes, simples sinais, eu poderia tê-los decifrado: eram para me anunciar tudo, ou quase tudo” (p. 264)¹⁵³.
- A importância da recordação/reminiscência na empresa de acesso às realidades superiores (as verdades absolutas), conforme a teoria platônica de que o conhecimento é nada mais do que a lembrança do que a alma já sabia (as essências e formas ideais) antes de migrar para um corpo humano.
- O problema da banalidade ou gratuidade do mal, materializado no ódio e nos maltratos que as pessoas infligem umas às outras.

O ponto de vista de que “Páramo” tem uma posição nodal na obra rosiana – como uma encruzilhada de vasos comunicantes que ligam os textos escritos pelo autor – já foi manifestado, embora não exatamente pelos motivos listados acima, por Héctor Olea: “PÁRAMO é um texto essencial a partir do qual sua obra [de Guimarães Rosa] torna-se mais interligada”¹⁵⁴. Mais concretamente, após *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa parece ter tomado como meta a disseminação de suas concepções de vida, ora de forma cifrada, ora mais ostensivamente nos textos que fará publicar em jornais (ou manterá inéditos), criando uma malha de textos que se imbricam e oferecem variações sobre os mesmos temas e motivos: “A caça à lua”, “Evanira!”, “Sem tangência”, “*Quemadmodum*”, “Cartas na mesa”, “O dar das pedras brilhantes”,

¹⁵³ Cf. “O recado do morro”. As últimas frases de *Rei de ouros, Rei de espadas* (diálogo entre o narrador e Henning) são as seguintes: “-- ... Pelo menos, nunca deixe de seguir os avisos... // -- Que avisos, mestre? // -- Estão em todos, em tudo... Tudo tem uma significação... Cada minuto pode ser vivido de maneiras infinitamente diversas, e nenhum minuto é sem importância... Cada instante é uma encruzilhada...”. Em “*Quemadmodum*”: “Tudo é recado. Coisas comuns comunicam, ao entendedor, revelam, dão aviso”. Em *Grande sertão: veredas*: “E, olhe: tudo quanto há, é aviso”.

¹⁵⁴ OLEA, op. cit., p. 448, grifos do autor.

“Retábulo de São Nunca”, “Os chapéus transeuntes”, “O espelho”. Pairando sobre eles e funcionando a modo de resumo (ao contrair um sem-número de inter-relacionamentos) acha-se “Páramo”.

Não é problema crítico insignificante que no ponto de fuga da obra rosiana instalemos um conto que recuse o sertão como espaço de ambientação e o sertanejo como personagem de eleição, elementos narrativos conscienciosa e insistentemente manipulados em *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia*. Sem negar o caráter fundamental e insubstituível desse conjunto de coordenadas ficcionais sem as quais a literatura rosiana não se teria tornado o que é hoje, queremos antes ressaltar que, por debaixo do derma mimético desses textos canônicos (o mundo sertanejo), existem questões importantes para Guimarães Rosa (mas, talvez, nem tanto assim, ou nem sempre, para os leitores e críticos) que vão achar em “Páramo” e nos outros textos avulsos que vimos abordando formulações menos alegóricas, ou, pelo menos, alegóricas em outras chaves. Onde o cotejo entre composições “marginais” e as narrativas do sertão pode oferecer novas trilhas interpretativas. Ainda que os objetivos sejam outros, valho-me das palavras de Héctor Olea: “como se torna problemático falar de um ‘regionalismo concreto’ na obra de Rosa, quando os mesmos fragmentos temáticos (módulos) serviram indistintamente para o sertão brasileiro e o páramo colombiano”; e, por último: “PÁRAMO pode ser visto, não só como um contraponto do monólogo de um poeta-jagunço dos gerais que pactua sua alma e calma, mas, como seu cabal e ineludível pólo complementar”¹⁵⁵.

“As Niobides”

Em alguns momentos da obra literária de Guimarães Rosa, o autor abandonou-se à representação de gatos, seu animal de estimação mais célebre. Em “Cidade”, toda uma seção é dedicada a narrar os apuros de um gatinho faminto; em “*Quemadmodum*”, o gato que acompanha o narrador é metáfora dos enigmas de sua própria vida e da existência humana; em “Campo geral”, Sossão é uma espécie de companheiro mudo de Miguilim; em “Jardim fechado”, um gato escolta o menino em sua jornada de aprendizado; em “Além da amendoeira”, Tout-Petit é símbolo da saudade. De qualquer forma, o bestiário rosiano talvez ainda se ressentisse de uma narrativa onde o mundo felino ganhasse o primeiro plano. Num dos índices mais antigos

¹⁵⁵ Ibid., p. 481 e 8.

(Anexo 1, Índice 2), há, efetivamente, um título a sugerir isso: “17) A gata”. A composição inacabada intitulada “As Niobides” é provavelmente esse desenvolvimento¹⁵⁶.

Em cinco fólios datilografados, formato carta, Guimarães Rosa dá início à história de Miás, uma gata. A sequência narrativa é extremamente simples: o animal aparece no quarteirão; conta-se a sua recente noite de amor (de onde deriva o nome); esboça-se uma breve biografia dela, do momento em que ela divide o “ninho” com outros filhotes até ser abandonada na cidade; descreve-se a cena diária do peixeiro que arma seu cavalete e alimenta os gatos vadios com as sobras dos peixes.

Não há nada de notável em “As Niobides”. Ao contrário, as situações narradas têm todas um quê de convencional, sobretudo o abandono da ninhada e a interação com o peixeiro. Qualquer escritor poderia ter escrito essas linhas:

— Que lindinhos!... // Sim, por ora. Lindinhos. Mas, depois, onde ficar a gente com essa gataria? Jogar fora, não há remédio.... E Miás tinha só dois meses, quando levaram-na, com os irmãozinhos, numa camionete. Este aqui, este ali, mais adiante. Separavam-nos. Largavam-nos ao léo dos gatos malaventurados.¹⁵⁷

O peixeiro ia ajuntando retalhos, nacos, toda a espécie de sobras, um camarãozinho recusado, qualquer fatia de pescado que a deterioração já ameaçasse e punha para os pobres mesa mais ou menos farta, conforme o dia: // — O Governo devia de me pagar ordenado, sou eu que trato deles... — caçoava o bom italiano.¹⁵⁸

Há, é verdade, certo investimento em dotar Miás e sua existência de alguma excepcionalidade. O primeiro parágrafo sugere a atração que a sua beleza provoca; o gato que a seduz vangloria-se do feito (“Miás me ama.... Miás me ama”), enquanto os demais, invejosos, lamentam a derrota; a vida da gata é qualificada de “aventura [...] profunda”. Esboça-se uma figuração do comportamento instintivo do animal (e, por isso, inscrito de excelência e sabedoria), similar àquele que se efetua com a cascavel de “Bicho mau”, de *Estas estórias*, e a vaca de “Marça, vermelha” (narrativa inacabada que discutiremos em outro capítulo), mas em

¹⁵⁶ Não existe qualquer indício sobre a possível data de escrita dessa composição interrompida. Um sentimento subjetivo da antiguidade relativa do suporte incentiva a que arrisquemos considerá-lo um manuscrito de época mais recuada na trajetória literária de Guimarães Rosa, talvez entre o final da década de 1940 e o início da seguinte.

¹⁵⁷ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,03; p. 3B.

¹⁵⁸ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,03; p. 5B.

chave pouco expressiva e aprofundada (“Miás se refugiava entre as plantas semi-esmagadas daquele jardim alheio, aonde uma *loucura do corpo* a trouxera” (p. 2B); “Ficara-lhe, porém, fome maior, e o *desassossego de achar* para seu quieto um canto dentro da vida” (p. 2B)). Em geral, o tom narrativo se acerca antes do terno e benevolente, exsudando a simpatia inequívoca do narrador (e autor empírico) pelos animais de sua predileção: “um enovelado de corpos pequeninos, de doce e quente contato, sobre quais se reclinava corpo maior, a mãe gata, com as tetas de leite ao alcance de cada focinho e uma língua bonita e amorosa, ávida de acariciar? A ninhada: um e doisinho e outro e mindinho e o último” (p. 2B); “Não brigavam pela comida, como teriam feito os cachorros. Respeitavam-se e cada um se servia de sua parte, digno, sem pressa gulosa” (p. 5B).

O único elemento complicador de “As Niobides” é o próprio título: as Niobides, na mitologia grega, eram as filhas de Níobe. Seu destino trágico foi terem sido mortas a flechadas por Apolo e Artêmis. É muito provável, portanto, que Guimarães Rosa preparasse um desenlace funesto para a sua narrativa, a colher os gatos do quarteirão ou os filhotes de Miás, mostrada prenhe. Residiria o propósito do conto na denúncia dos males suportados pelos gatos de rua? O clima algo melancólico do texto interrompido não prenuncia opções melhores. Aparentemente, Rosa deixou que o sentimento pessoal marcasse demais o texto literário, impedindo-o de desabrochar como uma ficção mais atraente. De qualquer maneira, esse é ainda mais um exemplo de escrito rosiano em que a experiência citadina aparece mais como fonte de dificuldades e tormentos que de felicidade e fecundas realizações.

Contrabalançando as determinações urbanas

Foi objetivo da seção anterior mostrar como, de forma geral, os escritos de ambiência e cultura urbana de Guimarães Rosa compartilham de uma visada disfórica em relação ao espaço não sertanejo, fatalmente dando origem a narradores (ou personagens) introspectivos, melancólicos e/ou atormentados que não alcançam integração com o meio social ou falham em concluir projetos ou superar obstáculos, reais ou imaginários. Existe, no entanto, uma parcela de textos de ambientação citadina que consegue propor alternativas para a atmosfera opressiva desse universo, ainda que elas apareçam como parciais e provisórias e alicerçadas numa sublimação pelo recurso ao transcendente.

“Cidade”

Em “Cidade” (já introduzido na seção pregressa), subsistem o anátema e o encômio: apesar dos inúmeros atributos negativos colados à imagem da metrópole (os brinquedos fabricados, o gatinho abandonado e faminto, a prostituição, a barata), o autor hesita em reduzi-la a essa representação desfavorável, descobrindo nela uma terra de oportunidades, de receptividade e erotismo e de possibilidade de renascimento. O equilíbrio é instável, mas o texto ainda inclui algo que tem a pretensão de apaziguar as forças em conflito.

No centro de “Cidade”, existe uma seção ímpar, que não discutimos antes. Nela, o autor medita sobre o bonde. Mais: asseverando que “o bonde é um exercício sempiterno, cheio de lições”, incita a que “reflitamos, irmãos, sobre o nosso irmão, o bonde”. A maneira de convocação de uma assembleia, o tratamento fraterno dado ao próximo e o convite à reflexão dão ao texto um ar religioso ou sagrado, reforçado pelas lições divididas em sete itens¹⁵⁹. Nesse capítulo, o bonde, outro ente citadino, será exaltado, mas somente na medida em que a sua contingência urbana possa ser transcendida.

O bonde surge como compromisso redentor entre a máquina e a harmonia do universo: ele é aberto e democrático, é boi e é camelo, fomenta a humildade; é sábio, porque cursa trajeto definido de antemão; é pacífico, porquanto respeita a vida; é flexível, pois segue vagaroso e estaca, se necessário; é fraterno; ele fomenta a espontaneidade das ações quotidianas e necessárias e sua força advém do oculto e do sutil. Naturalmente, não nos interessa aqui polemizar o grau de correção ou idealização dessa representação do bonde¹⁶⁰. O bonde, sabemos, é somente um pretexto.

O item sete e derradeiro da seção, sem fazer uso da palavra bonde, parece, finalmente, distanciar-se do ponto de partida e aproximar-se do de chegada. Ao falar do fio por onde “corre uma força”, “que não tem forma, nem vulto, nem cor, nem rumor”, “que ninguém sabe o que é”, “mas que carrega todo o mundo, mesmo os que nela não pensam”, fala o autor de Deus ou

¹⁵⁹ Héctor Olea, comentando trecho de “Páramo” em que a apóstrofe “Sei, irmãos” é utilizada, argumenta que esse tratamento é típico das epístolas paulinas, cujo tom Rosa estaria emulando (OLEA, op. cit., p. 105). Coincidência de monta que dá o que pensar é o fato de Machado de Assis ter escrito igualmente uma crônica sobre o bonde, com dez “artigos”. A crônica machadiana é de natureza completamente humorística, no entanto. Ver ASSIS, Machado de. “Bala de Estalo”. A *Semana*, 4 jul. 1883.

¹⁶⁰ Para uma apresentação de fatos e depoimentos relacionados ao bonde, restrita a Belo Horizonte, mas, certamente, generalizável para outras localidades, ver ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 26-35.

de qualquer entidade equivalente, princípio, meio e fim da existência de todas as coisas. Que a referência não se restringe ao mundo judaico-cristão fica claro, quando um princípio taoísta finaliza o parágrafo em tom grandiloquente: “Reverencia, pois, e rejubila-te: o mais sutil domina sempre o mais denso”¹⁶¹. Aliás, preceitos taoístas fundamentam várias das caracterizações do bonde: a humildade, a paciência, a flexibilidade, a persistência no caminho correto¹⁶².

Que a seção sobre o bonde seja momento fulcral de “Cidade” atesta a dupla repetição de um mesmo aviso – “Reflitamos, irmãos, sobre o nosso irmão, o bonde”¹⁶³ –, que emoldura as sete qualidades do meio de transporte; alerta reforçado pelas diversas referências ao bonde ao longo da crônica: “os *bondes* recortam, rangendo três curvas”, “a senhora que esperava o *bonde*, no dia vinte e oito de outubro”, “[q]ue catastrófico espetáculo não será um caminhão ou um *bonde*, para um filhote de gato anônimo?”, “[e] pelo telefone, que – como o *bonde*, o pombo, o caracol e o porco – também é um animalzinho consagrado a Vênus”. A onipresença do bonde vem insistir para que reflitamos sobre ele. Não podemos deixar de assinalar, ainda, que o parágrafo número seis das qualidades do bonde é extraído do início de uma das primeiras versões de *Rei de ouros, Rei de espadas*¹⁶⁴. Lembrados estamos que o protagonista desse romance inacabado deixa a casa do irmão e toma o bonde. A reflexão sobre o pagamento da tarifa ao condutor e sobre a beleza da impessoalidade e automatismo dos atos humanos corriqueiros, “profético ensaio da existência em um mundo feliz”, vem parar, assim, em “Cidade”. Tal fato confirma o período estimado da atividade de redação do romance, se ainda restavam dúvidas, e demonstra como os escritos de Guimarães Rosa estão sempre interligados¹⁶⁵.

¹⁶¹ Adaptação de verso do capítulo 36 do Tao-Te King, de Lao-Tzu: “A brandura triunfa sobre a dureza”. Lao-Tzu. *Tao-te king: o livro do sentido e da vida*. São Paulo: Pensamento, 2006, p. 72.

¹⁶² Hygia Therezinha Calmon Ferreira considera “a alegoria do bonde sempiterno e suas *sete paradas ou etapas*, verdadeiro exercício de santidade ou de perfeição”. Mais adiante, a autora relaciona as “sete etapas” a estágios pelos quais a alma deve passar: humildade, sabedoria, quietude, meditação, ordem sobrenatural, amor e Deus. FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon. *João Guimarães Rosa: as sete sereias do longe*. 1991. 333 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1991, p. 134 e 136.

¹⁶³ É ainda Hygia Ferreira que relaciona essa invocação ao Salmo 69, versículo 5: “Escutem e rejubilem em Vós // Todos os que nos procuram”. *Ibidem*, p. 135.

¹⁶⁴ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,56.

¹⁶⁵ Outra interseção de “Cidade” com o restante da obra de Guimarães Rosa pode ser flagrada no parágrafo três, que afirma que o bonde “não tem a ansiedade espetacular dos ônibus”, e cita, entre parênteses: “‘A quietude é de Deus, a pressa é do diabo’” (Segundo pude averiguar, trata-se de um provérbio árabe traduzido para o alemão: “*Die Eile ist vom Teufel, die Ruhe von Gott*”). Ver, por exemplo, STRAUSS, Emanuel. *Concise Dictionary of European Proverbs*, Londres; New York: Routledge, 2013, p. 67). Essa oposição Deus-diabo impregna as páginas de *Grande sertão: veredas*. Nele, duas formulações aproximam-se do provérbio citado, transfigurado na retórica

Para cantar a cidade-esfinge, Guimarães Rosa escolhe meios tortuosos. Em concordância com seu universo mitopoético, sua visada vai se deter nas crianças, nos animais, nos marginalizados (a prostituta, o mulato, o caipira) e no menos altaneiro dos veículos de transporte urbano à época, já em processo de perder espaço para o ônibus e o carro particular – o bonde. Rosa – o léxico e a dicção o comprovam– assume o papel de pregador. Entre a artificialidade e a tentação dos prazeres fáceis, ele alvitra: meditemos sobre o bonde, acreditemos no bonde, sigamos as lições dessa criatura divina.

“O lago do Itamaraty”

Os motivos que levaram Guimarães Rosa a publicar, em agosto de 1951, um texto como “O lago do Itamaraty”¹⁶⁶ talvez nunca sejam esclarecidos (convite, perspectiva de remuneração, publicidade, contexto histórico-social, capricho?). Esse pequeno texto jaz à sombra de *Sagarana*, sucede “O mau humor de Wotan” como última produção até então remetida a jornais, interrompe um silêncio de três anos e meio e ganha precedência, ao que podemos depreender, ante um sem-número de outros projetos (passando mesmo à frente de um conto presumivelmente já escrito, “Meu tio o Iauaretê”). Terá ele algum significado maior ou esgotar-se-á num exercício casual e fortuito?

“O lago do Itamaraty” tem minguados quatro parágrafos de extensão razoavelmente equivalentes. Sua organização é de simplicidade e economia cirúrgicas: primeiro parágrafo: história da construção do “lago”; segundo parágrafo: descrição do lago e de seus “habitantes”; terceiro parágrafo: os efeitos sensoriais que o lago provoca; quarto parágrafo: seu significado simbólico. Guia-o um movimento cronológico ascendente, iniciando “há um século”, passando por 1870, pelo final da década de 1920 e terminando em 1935. Modestas oposições estilísticas entre aberto/fechado, noite/dia, luz/sombra, preto/branco, movimento/calmaria o permeiam, além das infalíveis construções linguístico-imagéticas próprias de Guimarães Rosa: “rolinhas que calçam vermelhos”, “cisnes, deondeantes soberbamente”, etc.

A posição de um texto aparentemente tão insignificante e descompromissado na trajetória literária de Guimarães Rosa pode ser, no entanto, mais fácil de determinar do que a

peculiar de Riobaldo: “Deus é paciência. O contrário é o diabo”; e, “o diabo é às brutas; [...] Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho” (ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 33 e 39).

¹⁶⁶ ROSA, João Guimarães. O lago do Itamaraty. *Revista Seleções do Reader's Digest*, Rio de Janeiro, ago. 1951, de onde retiramos todas as citações.

princípio se haveria de suspeitar. Em verdade, a composição dialoga amplamente com contos como “O burrinho pedrês”, “Conversa de bois”, “Histórias de fadas”, “Cidade” e até “Meu tio o Iauaretê”. Comum a todos esses escritos avulta um dos princípios narrativos mais caros ao criador de *Grande sertão: veredas*: a eleição de um membro (ou acontecimento) subvalorizado do mundo animal ou inanimado como ponto focal de onde se abstraem exemplos, aprendizado e sabedoria: o burrinho, bois, transporte de beija-flores, o bonde, a onça.

Para fins de comparação mais imediata, o lago desta crônica é avatar reciclado do bonde de “Cidade”. A ele são associadas qualidades positivas que transcendem a sua mera existência concreta como elemento decorativo e paisagístico: ao jardim “rústico e folhudo” (ideia de fechamento, desordem, aspereza) uma reforma provê a “clareira extensa e alisada” do lago, a que se associam os traços de beleza, amplidão espacial, ordem, constância (“Daí muda pouco, segundo o sujo e o céu”), acolhimento igualitário (as diversas espécies de peixes), fecundidade (os cisnes que procriam), utilidade (“Nas noites de gala, [...] o lago *serve* aluada sugestão”, grifo meu), placidez (“reprovação a todo movimento desmesurado ou supérfluo”¹⁶⁷), capacidade de refletir luzes e o “calmo equilíbrio da horizontalidade”. Em “Cidade”, ao discorrer sobre o bonde, o narrador convoca: “reflitamos, irmãos, sobre o nosso irmão, o bonde”. Em “O lago do Itamaraty” não há intimações altissonantes – a serenidade do lago é mimetizada pelo comedimento da elocução e pela regularidade da forma –, mas intenção e espírito são os mesmos: olhemos, irmãos, o lago! Dele tiremos os exemplos para a condução de nossas vidas! Aquilo que Rosa mantém encoberto sob a capa da ficção vem aflorar menos equívoco nas suas peças descritivas e/ou ensaísticas: um esforço de doutrinação para formas mais adequadas de se viver¹⁶⁸. Para não haver dúvidas disso, a crônica se fecha com uma referência historicamente concreta de pendor humanista. Guimarães Rosa menciona uma conferência proferida por Salvador de Madariaga¹⁶⁹ – “um dos mais desvencilhados espíritos que jamais nos visitaram” –, em 1935, sobre a “Sociedade das Nações”. Aqui, o lago serve apenas de liame oportunista para a veiculação de uma ideia diplomaticamente desejável: a harmonia entre os povos.

¹⁶⁷ Sem necessidade de entrar em argumentação aprofundada, lembro que essa é exatamente a característica do burrinho pedrês.

¹⁶⁸ É também essa, não esqueçamos, a preocupação fulcral de Riobaldo.

¹⁶⁹ Salvador de Madariaga y Rojo (1886-1978), escritor, diplomata e historiador espanhol, destacado por sua atuação nas Nações Unidas (sobretudo como chefe da seção de desarmamento) e por sua oposição à ditadura de Francisco Franco. (SALVADOR DE MADARIAGA Y ROJO. In: Encyclopaedia Britannica.. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Salvador-de-Madariaga-y-Rojo>>. Acesso em: 5 abr. 2018. Adaptação e tradução minha.)

O pano de fundo de “O lago do Itamaraty” é urbano. Seu ponto de fuga é uma das mais convencionalizadas instituições humanas: a casa diplomática. No texto se mencionam bailes, luzes elétricas, auditórios de Biblioteca, conferências. Existe mesmo muito de artificialidade nesse jardim construído pelo homem, em que até os animais vêm trazidos de avião ou de navio. Entretanto, à maneira de “Cidade”, o poeta, ainda que indulgente com a pompa, que não deixa de registrar, resolve privilegiar a singeleza. Lá, tínhamos o “oasisinho”, as crianças a brincar, o gatinho abandonado, a barata, o bonde; aqui, como uma ilha de quietude incrustada no caos citadino, encontramos o jardim, o lago, os animais. Em miniatura, eis uma prática comum do autor: fazer do “cenário” (seja ele rural ou urbano) um pretexto para objetivos mais amplos. Oferecer visões de ordem e beleza mesmo em espaços conspurcados e desvalidos.

“*Além da amendoeira*”

“Além da amendoeira”¹⁷⁰ é texto rico em estratos de significação. Já o título, quando complementado pelo conhecimento ulterior do conteúdo da composição, faz remeter ao nome do primeiro livro de crônicas de Carlos Drummond de Andrade – *Fala, amendoeira* –, publicado em 1957. Na apresentação dessa coletânea, Drummond informa a existência de uma amendoeira passível de ser vista a partir da janela de sua casa – a “companheira mais chegada de um homem e sua vida, espécie de anjo vegetal proposto ao seu destino”¹⁷¹. O poeta passa a descrever a árvore, e, em seguida, satisfazendo ao rogo “fala, amendoeira”, ele entretém com ela um pequeno colóquio a respeito da experiência de envelher. No fecho desse diálogo, a amendoeira recomenda: “Outoniza-te com dignidade, meu velho”¹⁷².

Na versão rosiana, o próprio Guimarães Rosa sai para caminhar com o cachorrinho Sung, num final de tarde, encontrando Drummond a cuidar de uma amendoeira jovem. Os escritores entabulam conversação, da qual só temos o relato indireto do narrador da crônica. Drummond explica que protege a amendoeira recém-plantada da hostilidade dos passantes. Ambos discorreriam, então, sobre algumas propriedades dessa árvore – sua origem, beleza e aptidão a resistir às intempéries.

¹⁷⁰ ROSA, João Guimarães. Além da amendoeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1961, de onde retiramos todas as citações.

¹⁷¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 8.

¹⁷² Ibidem, p. 9.

O enquadramento surreal desse encontro, que instala Drummond numa casa que “era uma aparição, conforme se ocultava, às escuras, o que dela se abrindo sendo só uma varanda de arco, perfeita para o escuro, e que se trazia de estórias”, a velar “varinha recém-fincada, simples débil caule”, uma “menos que amendoeira”, só pode ser devidamente compreendido, nos nossos tempos, quando acompanhamos mais de perto a produção cronística de Carlos Drummond de Andrade na década de 1950. Em especial, numa crônica publicada no *Correio da Manhã*, de 13 de maio de 1958, intitulada “Na calçada”, Drummond retoma o tema da amendoeira celebrizado em seu livro de 1957. Segundo o poeta, tendo morrido a amendoeira lá mencionada, ele mesmo solicitara a sua substituição à prefeitura, tendo sido atendido: “em certa noite chuvosa homens desceram de um caminhão, arrancaram a árvore morta e deixaram fincada no local a tenra muda de outra, protegendo-lhe a verticalidade com um esquepe”¹⁷³. A partir daí, o poeta passa a arrolar os diferentes “agravos” sofridos pela amendoeirazinha por parte dos passantes, sobretudo das crianças: sacodem-na, arrancam-lhe as folhas, tentam extraí-la da terra, roubam-lhe o esquepe, dão-lhe boladas, rodeiam-na de detritos e caixotes de feira, removem-lhe os brotos nascentes, quebram-lhe o caule. Cogita-se a requisição de um guarda municipal para vigiá-la, alvitre rejeitado pela impraticabilidade. Um vizinho comenta: “A geração de hoje não está preparada para receber uma árvore”. Drummond apenas pergunta: “Os tamoios teriam código florestal e o levavam a sério, ou cultivariam um *sentimento de natureza, que nós civilizados perdemos?*” (grifos meus). O cronista finaliza pedindo ao prefeito que não plante outra árvore¹⁷⁴.

Se voltarmos ao texto de Rosa, está tudo lá. Transcrevo o trecho:

Era: que, no lugar, falhara uma [amendoeira], sucumbida ao azar ou aos anos, e ele [Drummond] arranjava que plantassem outro pé, do desfalcado. Mais de uma vez. Porque vinham os vadios e malinos, a criança ingrata, e destruíam demais, sendo indispensável acautelá-la contra essa gente de ralo juízo ou de iníqua índole.

Como não soa crível um Drummond policiando dia e noite uma amendoeira, é mais provável que Rosa tenha construído o quadro e reconstituído a história a partir da crônica do poeta mineiro. “Além da amendoeira”, portanto, sob a desculpa de um relato autobiográfico,

¹⁷³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Na calçada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 maio 1958.

¹⁷⁴ Em resposta à crônica drummondiana, o prefeito do Rio de Janeiro promete enviar nova muda da amendoeira e quantas mais forem necessárias.

dinamiza uma interessante relação intertextual tanto com o livro de crônicas drummondiano quanto com crônicas que o escritor itabirano veiculava em jornal.

Mas o texto rosiano não se confina a uma brincadeira intertextual com temas e eventos adotados como matéria jornalística (e literária) por Carlos Drummond de Andrade. O encontro com o poeta serve de moldura para um outro objetivo que está literalmente no centro da crônica. Em quatro parágrafos, Guimarães Rosa procede a um meticuloso elogio da amendoeira: destaca-lhe a *beleza* – “pintam bem, têm outono”, “compõem-se de copas amabilíssimas, de donaire”, “folhagem sempre a eldorar-se, em alegria e aquarela”; a *aclimação* – “árvore aventurada, e, pois, de praia e areia, de marinha e restinga, do Posto 6”, “convém, sem sombra de dúvida, com as beira-atlânticas cigarras”; a *inspiração* que oferece à fantasia – “Abrem-se a estórias e hadríadas”; a *utilidade* – “[e] também ensinam acenos. São de sólita serventia”; a *resistência* – “é a que melhor resiste aos ventos”; a *sabedoria* inata – “sua forma se afez a isso [à resistência], desde a fibra”, “há uma técnica nesse renhimento, decerto de aquisição milenar”; a *vigilância* – “Nada apanha-as de surpresa”; “devem trocar sinais entre si, e manter uma sempre de sentinela, contra o ar e o mar”.

Não é a primeira vez que Guimarães Rosa toma um elemento natural ou paisagístico e recorta suas qualidades. Em “Cidade”, o autor escolhera o bonde (e, por que não, a barata?); em “O lago do Itamaraty”, foi a vez do lago; em “Aquário (Nápoles), de maio de 1954, determinados animais. Isso quando o encômio não se dá no interior de narrativas célebres (burrinhos, onças, bois, cães, gatos, buritis, rios, etc.). O autor persegue com isso dois objetivos: o primeiro, fazer desses entes modelos para o comportamento humano, geralmente associando-os a valores místico-espirituais (a temperança, a beleza, a utilidade, a sabedoria, etc.); o segundo, incutir no leitor um “sentimento da natureza” ou “sentimento da paisagem”. Essa preocupação, presente em toda a ficção rosiana (vide os ensinamentos que Diadorim oferece a Riobaldo), remonta, mais notadamente, a “Com o vaqueiro Mariano” e, mais tarde, a “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Neste último, Rosa enuncia algo muito próximo das palavras de Drummond grifadas acima, isto é, “um sentimento da natureza, que nós civilizados perdemos” e que, na concepção desses dois escritores, deve ser reencontrado. A abertura do prefácio de *Fala, amendoeira* diz assim: “Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós” (p. 8).

Ambientado em espaço urbano, “Alem da amendoeira” está repleto de índices que pleiteiam a adoção de um comportamento “anti-urbano”, isto é, fundado em valores contrários

à pressa, ao utilitarismo crasso, à falta de solidariedade e afetividade, à perda de sensibilidade em relação à natureza e ao próprio espaço em que se vive. Veja-se como Rosa inicia a sua crônica:

Vai, vez, um fim de tarde, saía eu com o Sung, para nosso passeio, que era o de *não querer ir longe nem perto, mas buscar o certo no incerto, a tão bom esmo*. Só me esquece a data. Cumprindo-nos, também, conferir as amendoeiras. [grifos meus]

A postura do narrador é a de quem parte sem metas nem itinerários rígidos, homem aberto às possibilidades e surpresas que o mundo possa oferecer¹⁷⁵. (Nesse sentido, um tipo bastante próximo dos foliões de “*De stella et adventu magorum*”, por exemplo.) O único projeto, aquele de ver as amendoeiras, obedeceria antes a uma prévia atração pela beleza do que a uma obrigação metódica. O mesmo clima perdura pelo restante do texto: “eu a considerar na mudável imutabilidade das coisas” ou “com um olho na via, o outro na poesia”. Mesmo a conversa com Drummond, supostamente centrada na amendoeira, passa a perder a substância, o fio, os objetivos: “a nossa conversa não se copiando talvez precisamente esta, pode mesmo ser que falássemos de outras coisas; mas o substrato de silêncio, que insiste por detrás de todo palavreado”. Não é fortuito que a atmosfera construída lembre a de um conto de fadas: “a casa na floresta, da feiticeira”.

Se, como argumentamos, Guimarães Rosa se vale do caso drummondiano da amendoeira para arquitetar um encontro esdrúxulo que lhe permite desenvolver uma visão particular dessa árvore, destinada a sensibilizar leitores para certos predicados espirituais e para a poesia do mundo à sua volta, terá sido esse encontro entre escritores uma contrafação completa? Aparentemente não. Em *Cadeira de balanço*, de 1966, mais uma das reuniões de crônicas de Drummond, a seção “Figuras que a gente encontra” traz outra crônica intitulada “Na calçada”. Nela, mesmo sem mencionar o nome de Guimarães Rosa, o poeta de *Alguma poesia* narra um encontro com o autor de *Grande sertão: veredas*. Eis como ele introduz o episódio: “Encontro o escritor na calçada, à noite. Passeia com a cadelinha, se não é ela que o leva a passeio, com um movimento imperativo da cauda”¹⁷⁶. Na versão de Drummond, nem um traço de amendoeiras. Que se trate do mesmo encontro (não seria nada incomum que, morando

¹⁷⁵ Figura que lembra ligeiramente aquela do *flanêur*.

¹⁷⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Na calçada. In: _____. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984, p. 59.

no Rio de Janeiro, na década de 1950, os dois escritores se esbarrassem reiteradas vezes), argumentam a referência à “cadelinha” (na verdade, um cachorro, Sung) e a hora do dia. Mais: na conversa relatada por Drummond, Rosa faz alusão a “meus três livros” – *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* –, o que permite situar o diálogo numa data anterior a 1962, ano em que sairá *Primeiras estórias*, o quarto livro (a crônica de Rosa, já sabemos, é de janeiro de 1961).

Mais do que curiosidade supérflua, o texto de Drummond, mesmo desprovido do caso da amendoeira e da atmosfera algo feérica, realimenta a significação da crônica de Guimarães Rosa. Pois é lá que o poeta mineiro, transcrevendo palavras de seu conterrâneo, reforça lições de “Além da amendoeira”. Rosa teria dito: “se os acontecimentos não me interessam, a realidade, que é mágica, me interessa muito. Este simples encontro entre nós é cheio de significação, e não foi por acaso”. Essa declaração poderia servir de epígrafe à crônica rosiana. Talvez, para esmiuçar (ou amplificar) as significações desse encontro, Rosa tenha escrito o seu próprio texto.

À parte os jogos intertextuais, a transfiguração de um encontro verdadeiro e a simbologia criada em torno de uma árvore, “Além da amendoeira” ainda guarda, no seu último parágrafo, uma inflexão imprevista. Em carta a Paulo Dantas, de 5 de março de 1957, diz Guimarães Rosa: “moro muito defendidamente, escondido nos grotais de um altozinho, depois de muita volta, nas batoqueiras da caatinga. Vivo num istmo, sofrendo o mar e me alembando do campo. Mas tenho janelas que dão para um matinho, bamburral e *amendoeiras bravas*”¹⁷⁷ (grifos meus). No final de sua crônica, repetiu o autor: “Drummond não ficara sabendo que moro também entre elas [as amendoeiras], íntimas, de janela; no verão, suas sombras comovem-se nas venezianas do quarto, conforme jogam, de manhã”.

Mas Rosa isola uma amendoeira, aquela debaixo da qual está enterrado um de seus gatos de estimação, *Tout Petit*. Nessas linhas derradeiras, a crônica assume um certo *pathos* confessional, conferido pela repetição da palavra gato: “Um gato. Apenas. Chamava-se *Tout-Petit*, era só um gato, só um gato, um gato... Além”. O título da composição ganha aí o seu inteiro alcance. Assim como “chegar” em “Subles” era eufemismo para “morrer”, “além da amendoeira” é o lugar em que se acha *Tout-petit*, o mundo dos mortos. Com extraordinária delicadeza, o discurso é composto para simular o engasgo do homem que lamenta a perda e só pode dizer sobre o ente amado, além de seu nome, algumas poucas palavras que se vão

¹⁷⁷ DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 55.

replicando. Nesse fecho, a simbologia da amendoeira é enriquecida de mais uma significação, agora estritamente pessoal: a da memória da perda. A revelação de caráter privado e a paixão algo caprichosa por um gato só vêm reforçar o pedido de que a humanidade distribua a sua atenção, sensibilidade e afeto a todas as manifestações da natureza.

Como vimos acontecer em outros escritos ambientados na (ou assombrados pela) cidade, a experiência que se representa nesse espaço é ambígua e tensa, induzida ora pela guerra e a opressão, ora pelo peso e a artificialidade das obrigações, das relações e das práticas sociais, ora pela vida desligada da simplicidade e da beleza do mundo e do sentimento de empatia. Contra esses males o escritor opõe o bonde, o lago, a amendoeira, a afeição e o respeito pelos animais. Guimarães Rosa, programaticamente, expõe o rosto de medusa da metrópole a fim de que possamos enfim nos salvar pela filosofia, pela espiritualidade e pela integração com a natureza.

“A velha”

Dos “contos alemães” de Guimarães Rosa é em “A velha” (*O Globo*, 3 de junho de 1961) que a cidade, contaminada pelo clima de opressão nazista e a iminência da Segunda Guerra Mundial, adquire tons mais sombrios. Repete-se aqui, aliás, a ótica memorialista: o narrador do conto/crônica, ainda que não nomeado, cola-se à própria figura do autor de *Sagarana*, na medida em que se apresenta como um funcionário do Consulado Brasileiro em Hamburgo a resolver questões de imigração às vésperas do conflito bélico. De resto, a narrativa é diligentemente arquitetada para a produção de certos efeitos.

É notável, por exemplo, o modo como o conto/depoimento abre. Sem preâmbulos desnecessários, sem referência a contexto ou identificação prévia de personagens, a “senhora” surge abruptamente com o seu chamado – a urgência de seu problema dirigindo-se ao leitor da mesma maneira como teria alcançado o narrador. Ao mesmo tempo, acumulam-se imprecisões temporais, dados vagos e uma sugestão de ocorrência misteriosa intensificada pela alusão a uma mulher “muito velha e doente”: “Sua primeira menção, um tanto confusa, foi em qualquer

manhã, pelo telefone: uma senhora, muito velha e doente, pedia que o Cônsul lhe fosse à casa, para assunto de testamento. Frau Wetterhuse”¹⁷⁸.

Existe em “A velha” um conflito central e climático que é, inegavelmente, a revelação do adultério de *Dame* Verônika seguida da declaração do narrador de que ele não poderia ajudá-la a proteger-lhe a filha, *Dame* Angéliká, da perseguição aos judeus. *Grosso modo*, porém, quase metade do texto transcorre antes que a personagem pronuncie qualquer palavra e, enfim, desvele seu segredo. Antes disso, o narrador cuida em edificar, a partir de vários elementos – sobretudo os espaciais –, uma atmosfera hostil, agressiva e desagradável. Ela tem a sua origem no “tumulto” do consulado abarrotado de judeus amedrontados a procurar auxílio através da emigração; tem escala na referência a Hitler e seus discursos raivosos, ou na hipótese (mais tarde confirmada) de que, iniciada a guerra, o destino de uma raça era o morticínio. Fora do Consulado, o elemento natural ou paisagístico não cumpre o seu papel purificador ou compensatório. Frio, vento, emblemas nazistas em cada canto, sombras, neve, morte de pássaros. O narrador resume belissimamente o quadro como “face do caos e espírito da catástrofe”, um “tempo tão ingenuoso”. A fisionomia da natureza reflete o tempo histórico – o “mais duro inverno”. Tudo concorre para castigar o homem por seu “pecado de nascer”. À natureza inclemente sucede-se a casa de *Dame* Verônika. Os índices de constrição se renovam: “subterrâneo”, “inverno”, “mofo”, “humanidade macerada”, “cinzas da neve”, “ambiente solífugo e antimundano, de sopor e semviver”, “luz em cemitério”. A impressão é ter-se entrado em tumba ou calabouço, em espaço insalubre de onde a vida se esvaiu. Decoram o salão principal as cinco velhas “estafermáticas, estornicadas”, em “terrível decoro”. Descartadas as informações realistas e históricas oferecidas nos primeiros parágrafos da narrativa, poderíamos supor a entrada do narrador num universo fantástico alheio ao mundo ordinário. A aparência e o comportamento das senhoras não ajudam a desfazer o ar surrealista da cena; antes, o agravam. *Dame* Verônika é o espelho da decrepitude, apesar de conservar pose senhoril. As outras quatro mulheres permanecerão caladas, em aparência ignorando mesmo o motivo da visita.

Independentemente de se tratar de um relato acurado e honesto de acontecimento real na vida de Guimarães Rosa, o modo como ele escolhe montar a atmosfera que precede e preside a entrevista com *Dame* Verônika não pode ser ignorado na interpretação do conto. Que ela reflita a própria atmosfera lúgubre e tensa do momento histórico vivido na Alemanha já representa um esforço literário justificado. Teremos que ver se há mais por trás disso.

¹⁷⁸ ROSA, João Guimarães. A velha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1961, de onde retiramos todas as citações.

Indo direto ao ponto: apesar de as leituras mais relevantes dessa narrativa focarem no problema da recusa do diplomata e, paralelamente, no estado de desamparo radical experimentado pela litigante frente à política nazista, não creio serem esses os nós últimos ao redor do qual Guimarães Rosa se propôs a escrever e desenvolver a sua estória. A figura da velha – e o título extremamente direto do texto sustenta essa proposição – interessa-o de outras maneiras que transcendem a questão de sua desproteção em relação aos acontecimentos históricos em curso na sua terra natal. A respeito do drama central, o narrador não se exime, para assegurar perfeita inteligibilidade, de oferecer comentário explicativo:

Num momento, ela precisara de profundar um poço, arrancar em si o que tanto sepultara à força do tempo, desistir de longo benefício do olvido. E já era o dar de dar, à fé, uma sua turpitude secreta, exsuscitar um negrego, a fementira. [...] // Pertencia-lhe, fidedigna, declarar aquilo, fatal como o sol, verifazer o real, renegar o inautêntico. Tomaria o grave passo. A tanto preço – o de se inquinar e malsinar-se, para o pouco restante da vida.

Abstraiamos: num momento de crise social e perigo, uma senhora decide, como recurso desesperado a fim de salvar a própria filha, revelar a um estranho um segredo nunca antes confidenciado e que lhe mancharia a reputação. A fábula alude a numerosos problemas ético-psicológicos passíveis de serem discutidos: a extensão e força do amor materno, a coragem individual, a disposição para o auto-sacrifício em prol do outro etc. A “velha”, porém, como estória motivadora de reflexões filosóficas, não se restringe a esse primeiro gesto. É quando já desiludida da inutilidade de seu ato e prestes a abandonar-se ao desconsolo que a personagem, inesperadamente, reergue-se, como Fênix. Diz o narrador: “Súbito, porém, rompendo do desalento, algo flamejou nela, que nem um rebrilho de alma – uma glória – e exclamou: // – ‘Ele foi um vosso compatriota, um homem nobre... O amor da minha vida!’”

Guimarães Rosa realiza, sem dúvida, em poucas linhas, uma hábil e delicada peripécia. Num instante, *Dame* Verônica é adúltera assumida, cuja confissão, apesar de corajosa e bem-intencionada, não lhe traz nenhum benefício. No momento seguinte, apenas precedido de tênue hesitação, a senhora ressurgue com dignidade renovada: a relação extra-conjugal, menos do que aviltá-la, enaltece-a, posto que ocorrida com “um homem nobre”; o amor, antes somente associado à filha e justificativa de todo aquele esforço, remonta os tempos na pessoa do homem amado, edulcorando mesmo o comportamento pregresso e moralmente condenável pela perspectiva convencional. Esse cumular de qualidades na personagem – a coragem, o auto-

sacrifício, a dignidade, a capacidade genuína de dedicação ao amor – em espaço tão reduzido, no trocar de tão poucas falas, no descrever de tão escassos trejeitos, não se extingue sem nova ação avaliativa do narrador, aqui menos explícita, mais delicada. O último parágrafo encena todas as personagens se levantando “em sincera, distinta cortesia” e permanecendo em silêncio, a ladearem a velha, numa discreta homenagem. Também sutil é a troca de expressões que finaliza o conto. Esperaríamos ler “a velha mulher”, “a longa vida”; mas, em vista dos recentes acontecimentos, a mulher transfere para a “vida” o seu designativo – “A longa mulher. O sistema do mundo. A velha vida” –, inoculando, inclusive, uma ambiguidade no próprio título do conto: “velha”, menos que substantivo, pode agora ser lido como adjetivo a qualificar um nome subentendido: velha é a vida, com suas repetidas ironias e injustiças.

Não podemos descartar a busca por um efeito de contraste. Guimarães Rosa carrega nas tintas de todos os elementos contextuais da narrativa – desespero, clima, espaços, condições de existência – para nos brindar, ao final do conto, com um “rebrilho de alma”¹⁷⁹, “uma glória”. *Dame Verônika*, na sua velhice, doença e estado de reclusão, vai simbolizar, de certa forma, a nobreza do coração humano quando tocado pela presença e a memória do amor. Que o nome “Verônika”, aliás, seja formado pela aglutinação de *vera* e *icona* e signifique *imagem verdadeira*, testemunha sua adequação à grandeza da personagem. Que o narrador tenha que descer a uma espécie de “subterrâneo” para encontrá-la, um espaço desligado do inferno que se alastra pela superfície, não deixa de ser uma atualização da aventura do herói pelas regiões íntimas em busca de algum tesouro¹⁸⁰.

Assim como as crianças, os velhos são tipos importantíssimos na poética rosiana. Podemos enxergá-los como portadores de sabedoria, mas também de grande mistério, talvez em função de sua proximidade com a morte. Joana Xaviel e o *velho* Camilo (grifo meu) são personagens vitais de “Uma estória de amor”. *Primeiras estórias* terá a profundamente enigmática velha Nenha e o quixotesco Tarantão. Em *Tutameia*, “Arroio-das-Antas” colocará em ação uma caterva de velhinhas a zelarem por Drizilda. Em “Nascimento”, texto que abordaremos mais tarde, Rosa conduzirá uma delicada estória dentro de um asilo.

¹⁷⁹ Talvez não seja coincidência que, em “O espelho”, o achamento da alma refletida no objeto aconteça também como uma “luzinha”.

¹⁸⁰ A propósito, a *entourage* de *Dame Verônika* é extremamente simbólica. Sua filha chama-se Angélica. As demais senhoras, de estranhos nomes propositalmente mencionados em determinada altura da narrativa – Filippa, Osna e Alwyana – sugerem personagens mitológicos, como as Parcas, as Gréias (Dino, Ênio e Penfredo) ou as três bruxas de *Macbeth*.

Ao contrário de Hans-Helmut e Marión, de “O mau humor de Wotan”, ou mesmo, segundo as leituras vigentes, de Frau Heelst, de “A senhora dos segredos”, *Dame Verônica* não é meramente uma vítima indefesa de um sistema totalitário. A despeito de sua incapacidade de modificar as condições materiais que determinam a si e a filha, a velha senhora consegue, num outro nível, aquele da atitude e do sentimento, alçar-se acima da situação desumanizadora, superando-a por meio de sua força interior. Ao gosto de Guimarães Rosa, a fragilidade e marginalidade da velha senhora mostram-se fonte da maior coragem e dignidade.

Estórias passadas no coração geográfico e contexto de uma das maiores tragédias da história recente da humanidade dificilmente poderão dispensar uma atmosfera soturna. Ainda assim, não será exagerado perceber como Guimarães Rosa tem esse mesmo cuidado de criar polarizações em seus escritos – mesmo os da ficção sertaneja –, de modo que à ambiência adversa se ergam ou encasulem focos de resistência portadores de beleza, sabedoria e dignidade: o bonde, o lago, a amendoeira, a velha senhora. O espaço urbano oferece a Rosa, de modo amplamente favorável, exatamente isso: um universo prioritariamente disfórico do qual ele pode extrair elementos de exceção, ao contrário do sertão, zona preferencialmente eufórica onde ele pode surpreender o mal.

“Nascimento”

Não pode ser reputada coincidência a circunstância de a publicação de “Nascimento”, conto que dramatiza uma festa em véspera de Natal num asilo de velhos, ter-se realizado em 24 de dezembro de 1966¹⁸¹. Expediente lúdico e não despido de algum senso publicitário, o estratagema delata, se não mais, uma atividade literária que não se pautava apenas por inspiração pura e simples, mas se conservava potencialmente atenta às flutuações das efemérides sociais.

“Nascimento” é uma das mais delicadas composições rosianas, rivalizando, por exemplo, com “Fita verde no cabelo”, “As garças” e a série do riachinho Sirimim. Para aqueles cujo gosto pende para o movimento épico, tenso e agitado, ela não pode agradar. Sua condução é serena e, mesmo borrifada, de quando em quando, de um humor ingênuo, a atmosfera é de uma espécie de paz, fatalismo e economia de ênfase, correspondentes ao clima do próprio espaço

¹⁸¹ ROSA, João Guimarães. Nascimento. *Pulso*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1966, de onde retiramos todas as citações.

representado. No coração dos eventos, tematiza-se esse mísero resto de vida – a velhice adiantada –, já tão aparentado com a morte. Nesse sentido, o conto filia-se a outros textos rosianos da época em que o extinguir da vida é motivo central: “Fita verde no cabelo”, “As garças”, “Os chapéus transeuntes” e “Sem tangência”.

A velhice, correlato antitético de outro estado diferenciado da existência humana – a infância –, tem, conseqüentemente, na literatura de Guimarães Rosa, um *status* privilegiado. Enquanto na última, o homem, menos afetado pelas convenções sócio-culturais e urgências práticas da vida, pode ser captado numa presumível condição de pureza primordial, na primeira, esse ser, experimentado e desgastado pela longevidade, às portas do mistério da morte, apresenta-se dotado de encanto característico, manifestado mesmo num certo estado de regressão infantil provocado pela debilidade, cansaço da vida e eventual abandono à sina inevitável. Se a galeria de personagens crianças na obra de Rosa é de grande representatividade – Miguilim, Dito, Nininha, Brejeirinha, o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos” etc. –, a exuberância dos velhos não é menor: ocupam eles, no mais das vezes, posições-chave na trama ficcional: o burrinho pedrês, o casal de pretos que salva Augusto Matraga da morte, o velho Camilo, Manuelzão, Rosalina, *Dame* Verônika, a velha Nenha, Tarantão, a vovozinha de “Fita-verde”, as velhas de “Arroio-das-Antas, Vovô Barão e Vovó Olegária, e, por que não, o “velho” Riobaldo?

Não deixa de exalar certo grau de ironia intencional um conto que aborda a velhice e a morte intitular-se “Nascimento”, a despeito do contexto da natividade de Jesus Cristo. Antecipando-nos a uma conclusão possível, embora não de todo fundamental, a ironia pode, antes, ser considerada uma maneira de sugerir ser a morte um novo nascimento. A implicação é válida, mas o texto não parece realçá-la de modo contundente: o foco da narrativa reside no limiar, não no que eventualmente existe do “lado de lá”.

Aí flagramos uma vez mais um Guimarães Rosa pintor de murais. Com meticolosa sensibilidade, o escritor progride no desenho da expectativa da festa, de seu preparo e dos ordinários episódios que se dão, para finalizar, num ligeiro desvio narrativo, pela focalização do caso de uma velhinha em particular, prestes a morrer. Podemos facilmente imaginar um tríptico: antes da festa, durante a festa e depois da festa (no quarto da velhinha expirante).

Guimarães Rosa faz, em “Nascimento”, uma anatomia da velhice. Uma velhice desnudada de idealização, contudo. Nela, além da sombra onipresente da *morte* (“partiam para o além, davam alma”, “tênues sobreviventes, apagáveis a qualquer sopro, penduradinhos por

um nada”, “diversos iam para a extrema-unção e o enterro”, “podia retombar toda para o lado de lá, a qualquer momento”), há lugar para as *dores* (“calavam quantas habituais dores, nos quadris e entrecostelas, nas pernas”), a *surdez* (“Vários se tapavam também de surdez, em vários graus”), a *cegueira* (“indagava a já ceguinha nublada”), a *perda da memória* (“Tinha de perguntar, já, já, agora, que senão logo lhe esquecesse propor a ingente providência”, “Mesmo das antigas pessoas conhecidas e amadas, por certo só lhes restassem, infusas na memória, as silhetas mais longas”), a *má-digestão* (“carne de porco [...] em definitivo revogada, pois devido a que as enfermarias se enchiam”), a *incontinência urinária* (“Alguns permaneciam meio encolhidos, no receio de molharem as roupas”), a *implicância* e a *irascibilidade* (“pronto se agastavam, contestando e implicando, não era próprio da idade fornecê-los de simpatia humana, antes uma reima de desgosto essencial, em função de acrimônia”, “Desconfiavam-se reciprocamente”), a cansada *indiferença* pelo significado das práticas sociais (“Também ideado não honrassem o fato da Natividade”), a *fragilidade* (“Tão passados, alguns, que com infinito cuidado tinham de ser colocados nos respectivos assentos”, “a velhinha era anacrônica boneca, móvel assim, obediamente), a *carência afetiva* (“palpitavam de insofrimento, querendo: as trêmulas mãos paralelas – no apanhar seu regalo”), o *ciúme* e o *egoísmo* (“*mande minha mulher me dar atenção, ela está só conversando aí com esse outro sujeito*” [grifos do autor], “cada um com esperançazinha de que [seu presente fosse] diferente e melhor que os outros”). Os velhos e velhas de “Nascimento” não assumem estatura de heróis (no sentido tradicional) ou de protagonistas de grandes aventuras (nem mesmo pretéritas), mas se mostram na crueza de sua condição: visão de mundo e estratégia literária que Rosa vinha colocando em prática já em “Fita verde no cabelo” e “As garças”, por exemplo¹⁸².

Existe ainda em “Nascimento”, um discreto reaproveitamento de motivo – aqui estendido – já empregado (de maneira humorística), em “Os chapéus transeuntes”: o nivelamento das pessoas por meio da morte. A expansão do motivo configura-se no uso da velhice como um agente ainda anterior de homogeneização, tanto quanto é o passamento. Diz o narrador: “Era decerto uma feita misturada assembleia, onde brancos e escuros, o de dizível família e o rústico ou gentuço, o antes remediado e o que pobrezinho sempre, da miséria cristã. Igualavam-se, porém, em gelhas, cãs, murchidão, agruras, como se a velhice tivesse sua própria descór, um odor, uma semelhança”. A senectude, portanto, é democrática.

¹⁸² Não custa observar que essa visada mais “naturalista” dá-se em narrativas inacabadas como a já comentada *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, e as ainda a serem discutidas, “Fora da comarca”, “Sobrecanto” e “O Imperador”.

A virada da narrativa, com sutil elevação de acento, ameaça conduzir a estória a um momento de maravilhamento, de superação de carências, tão presente nos contos de *Primeiras estórias*, por exemplo. Todo o asilo volta-se para a velhinha à beira da morte, esperando e desejando que ela possa, uma última vez, despertar para ver o derradeiro Natal e seu singelo presente. O narrador, para criação de suspense e sugestão de magia, usa as palavras “milagre”, “milagrinho”, “prodígios”. Guimarães Rosa, no entanto, dessa vez não se sente seduzido por soluções fáceis. O conto termina sem que saibamos se a agonizante voltará a si. A interrupção do desfecho, ao contrário, valoriza a composição, deixando prolongar, como um perfume, os sentimentos de expectativa, esperança e solidaderiedade que emanam dos atores, que, em concerto, acorrem ao quarto da colega, contaminando a atmosfera da narrativa de fé e otimismo¹⁸³, em contraste com os padecimentos e adversidades tão minuciosamente descritos nos dois primeiros “quadros” da estória.

Arrisco dizer que “Nascimento” renuncia calculadamente a uma complexificação dramática (donde advém sua doçura) – o narrador não chama atenção para si mesmo, as construções linguísticas, embora poéticas, são menos vertiginosas, a variedade de eventos é contida, não há destaque para conflitos ou problemas psicológicos de nenhuma personagem, que aparecem e desaparecem como representantes de um mesmo estado existencial –, para mirar na produção de efeitos reduzidos e controlados. Tal como na série do riachinho Sirimim – embora, nela, a quantidade de ressonâncias seja mais avultada –, Rosa aposta na demonstração de como atitudes e práticas de teor simples podem transformar, ainda que de modo efêmero, o estado de alma dos seres humanos, mesmo em meio a dificuldades e restrições. Uma festa simplória, com galinha, sobremesas gostosas, garrafas de refrescos, “presentes de pequena valia” e atenção de voluntários caridosos, muda, por instantes, o astral de um grupo de pessoas para as quais a vida já é mais fardo que prazer: “Soavam antiquados risos, todos reenriquecidos, então, e assim, passeava-se o adejo do Natal, entre bandeirinha jucundas, idosas, em avenidas de flinflas flores”. Por fim, a compaixão por uma velhinha que não pode participar do encontro leva a um novo estado de comunhão, uma ânsia pelo desejo de completude e felicidade integralmente compartilhada.

¹⁸³ Esse final é algo similar à conclusão de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, quando os habitantes da cidade, por meio do canto, irmanam-se ao sofrimento do protagonista. Podemos lembrar ainda a observação de Nilce Sant’Anna Martins, originária de outro contexto: “a crença na possibilidade do milagre alimenta a esperança, justifica o desejo de viver”. MARTINS, Nilce Sant’Anna. Rosalina, a fada do Pinhém. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 41, p. 78, 1996.

Em seus escritos de ambiência e cultura urbana, Guimarães Rosa poderia ter exaltado a modernidade e o progresso, a multiplicidade de estímulos e a diversidade sócio-cultural. Preferiu, no entanto, ora retroceder para dentro do ser humano inadaptado e torturado por condicionantes externas e expectativas frustradas, ora prestar atenção nos “objetos” e tipos marginais que habitam esse espaço – o bonde, o lago, o gato, a amendoeira, os velhos. A fuga do sertão é não mais do que uma volta para aquilo que o atraía no sertão e pode, de quando em quando, ser igualmente surpreendido na cidade.

A cidade em segundo plano

Um terceiro grupo de textos rosianos exibe um tratamento ainda diferenciado do espaço urbano. Nele, a cidade aparece abertamente como pano de fundo e dotada de seus elementos e condicionamentos característicos – a modernidade, a maquinização, os tipos específicos de relações interpessoais etc. –, mas os procedimentos narrativos mais superficiais de Guimarães Rosa, geralmente postos em funcionamento para falar do sertão – o tom festivo, aventureiro e algo farsesco, o enredo de incidentes, a resolução das tensões por meio de uma intervenção maravilhosa ou extraordinária – substituem as características das peças que vimos comentando até agora – o tom grave e angustiante, o mergulho na interioridade da personagem, a estória largamente destituída de ações, a impossibilidade de superação efetiva do estado de desalento (a ser mitigada somente pela pretensão de espelhamento do espírito em entidades simbolizadoras de um temperamento paciente). A ambiência urbana, assim, não serve mais do que como cenário para trechos que, formalmente, não devem nada às peripécias sertanejas.

“Histórias de fadas”

“Histórias de fadas” (*Correio da Manhã*, 20 de abril de 1947) é peça paradigmática para visualizarmos como Guimarães Rosa avaliava o alcance e a qualidade de sua literatura, mesmo quando ela se distanciava do mundo do sertão. Primeiro, porque ela é o primeiro texto inédito dado a público pelo autor após o lançamento de *Sagarana*, em 1946. Segundo, porque, em contraste com os contos do livro de estreia, essa narrativa não focaliza o interior mineiro e nem é propriamente um conto, tendo o próprio Rosa, *a posteriori*, preferido adjetivá-la “crônica-

fantasia”. E terceiro: a crônica desencadeou uma carta do escritor mineiro, visando a defender seu texto contra as críticas negativas do tio Vicente Guimarães e a explicitar alguns de seus pressupostos estéticos¹⁸⁴. Na missiva, a valorização de “Histórias de fadas” intrinca-se aos delineamentos de um projeto literário, operação que nos autoriza acreditar que as teses gerais alinhavadas se encontram subrepticamente plasmadas na estória. Diz Rosa: “segundo concebo, arte é coisa seríssima, tão séria quanto a natureza e a religião. *Aliás, filosoficamente, essa é uma das idéias contidas, de modo discreto e difuso, nas ‘Histórias de Fadas’*”; ao que acrescenta: “É preciso distendê-la [a língua], destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe os 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. (*Releia, tendo isso em vista, a pequenina e incerta tentativa que é a nossa ‘Histórias de Fadas’.*)”¹⁸⁵. Assim, a peculiar posição cronológica de “Histórias de fadas” aliada ao veemente advogar do autor em prol de uma crônica aparentemente fortuita que o jornal do dia seguinte deixaria para trás motiva a que procuremos alguma significação maior na peça até hoje largamente ignorada.

Até segunda ordem, “Histórias de fadas” não passa de um texto de circunstância, como soem ser aqueles arregimentados sob o gênero crônica. Leve, bem-humorada, informal e descompromissada, a composição aborda, por meio da compilação de diversas histórias alegadamente verdadeiras, o tema do transporte aéreo de animais. Estampado desavisadamente numa página de jornal, esse tipo de escrito é comumente lido para ser esquecido sem mais. Seu campo de atuação é restrito e sua ressonância é de curto alcance, características comprovadas pelo interesse crítico quase nulo despertado pelo texto ao longo das seis décadas de sua primeira publicação e dos mais de 45 anos após o reaparecimento – modificado – em *Ave, palavra*.

Por uma questão de ordem, precisamos explicar que a versão da estória publicada em 1947 é substancialmente diferente daquela coligida em *Ave, palavra*, em 1970¹⁸⁶. No texto original (ao qual se junta o subtítulo “Os ilustres viajantes”) são narrados e comentados diversos episódios de variada extensão em que acontecem viagens aéreas de animais, segundo esta ordem: uma vaca vinda ao Rio de Janeiro; uma tartaruga incrustada de pedras raras; sapos

¹⁸⁴ Carta de 11 de maio de 1947. Ver GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 132-150.

¹⁸⁵ Ibid., p. 138, grifos meus.

¹⁸⁶ Uma réplica do artigo de Rosa, na sua forma primeira, pode ser encontrada no livro de seu tio Vicente Guimarães (GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 140-148). Assim, para conveniência do leitor, utilizaremos esse texto como base de nossas citações.

transferidos de Buenos Aires para Miami; um periquito carregado no colo por uma americana de Cáli a Cochabamba; um cão adotado por um diplomata americano e conduzido de Dakar a Tanger; um mosquito vindo da África para o Brasil; beija-flores transportados do Recife até o zoológico de Copenhague. Observe-se que os casos dos beija-flores e do mosquito gâmbia, únicos sobreviventes no texto editado em livro, vêm, na primeira vez, contados em posição inversa.

A disparidade mais evidente, já mencionada, entre “Histórias de fadas” e não somente *Sagarana*, mas a quase totalidade das narrativas reunidas em livro durante a vida de Guimarães Rosa, é a circunstância de ela não transcorrer no espaço geográfico do sertão (ou rural do interior do país). Ao contrário, seus elementos são “hipermodernos”, o acontecimento, “moderníssimo”¹⁸⁷ (viagens de avião, zoológico, imprensa, políticas de combate a pragas etc), os locais citados são grandes áreas urbanas (Recife, Lisboa, Copenhague, Paris, Buenos Aires, Londres), e no rol das personagens estão pilotos, tripulantes e passageiros de avião, comerciantes de bichos silvestres, diretores de zoológicos, secretários de embaixada e ricos belgas. Verificamos ainda, no nível formal, duas variações importantes em relação aos contos de 1946: o recurso a um gênero textual distinto – a crônica – e, como consequência, o decréscimo em extensão. Que Guimarães Rosa tenha sido levado a escrever para jornais é fato que decorre menos de experimentação estética que do curso natural de uma carreira literária em estabelecimento: o jornal diário foi, durante muito tempo, meio privilegiado para o acolhimento de escritos de artistas e intelectuais, numa dinâmica de benefícios compartilhados: o escritor mantinha seu nome em evidência, o periódico lucrava (material e imaterialmente) com a qualidade de seus colaboradores e o leitor ganhava um meio adicional de contato com a personalidade para além do livro. De qualquer forma, conquanto exempta de excepcionalidade no âmbito das práticas do campo literário, precisamos averiguar se essa transição de conto em livro para crônica em página do diário promove alterações na escrita de Guimarães Rosa.

O corte está longe de ser drástico, a despeito das aparências. “Histórias de fadas” apresenta múltiplos pontos de contato com as narrativas de *Sagarana*, a começar pela promoção renovada de animais à condição de personagens de relevo, feito que, no livro de 1946, Álvaro Lins julgou ser “uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do sr. Guimarães Rosa”

¹⁸⁷ Ambos os termos estão na carta explicativa de Guimarães Rosa. GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 133.

e levou Graciliano Ramos a chamar o escritor estreante de “animalista notável”¹⁸⁸. É verdade que esse tipo de avaliação se adequa com maior pertinência aos beija-flores, protagonistas da micronarrativa mais alongada da crônica, e, mais discretamente, ao periquito. A ênfase, nos casos restantes, recai menos na descrição dos animais do que na situação curiosa em que eles estão envolvidos. Mais importante: em nenhum dos acontecimentos narrados, os bichos são alçados a um *status* de verdadeiro “heroísmo” (como em “O burrinho pedrês” ou “Conversa de bois”), assumindo antes a posição de objetos/pacientes que de agentes de seu próprio destino.

“Histórias de fadas” ainda reintroduz aquele mesmo tipo de narrador a assumir a pose de um “contador de histórias” de matriz oral, casual e ordinário, cujo objetivo basilar, na camada mais superficial da narrativa, é divertir o leitor com casos curiosos e engraçados, e que pouco diverge dos demais narradores dos contos de *Sagarana* e (por que não afirmar?) daqueles encontrados em tantos outros textos de Rosa, mesmo em estágios avançados de sua carreira literária (penso, aqui, em um conto como “O espelho” ou nos prefácios de *Tutameia*). Veja-se em “O burrinho pedrês”: “Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão”; em “Duelo”: “Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas e chorava sem fazer caretas”; em “Corpo fechado”: “José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço”; observe-se a entrada abrupta na estória, introduzindo sem cerimônia as personagens e arrastando o leitor para o seu vórtice. O mesmo em “Histórias de fadas”: “Dos precedentes, meus conhecidos, houve a vaca Ita, de leite e de raça, que devia ser preciosa; veio do Rio Grande do Sul, instalada num avião”¹⁸⁹. Note-se o pronome “meus” colocado no pósito do texto, inaugurando a narração pessoal e construindo uma cumplicidade com aquilo que se vai contar. Igualmente, de passagem, guardemos o recurso à indeterminação ou imprecisão (“*devia ser preciosa*”), recurso extremamente caro a Rosa (e a contadores de estórias) e de aplicação franca na narrativa que analisamos.

¹⁸⁸ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1946. RAMOS, Graciliano. Conversa de Bastidores. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 45.

¹⁸⁹ GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 140. A título de diversificação, recuperemos o início de “Campo Geral”: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum; de “O espelho”, conto escrito mais de uma década depois: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições”. Não menos, ao acaso, em *Tutameia*, “Reminiscção”: “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto. Romão – esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa – ímpar o par, uma e outro de extraordem”.

Em grande medida, a instauração de um narrador que se quer íntimo do leitor, transmutando a escrita numa conversa e a estória num “causo”, menos do que uma particularidade do texto de Guimarães Rosa ou infração das regras do gênero crônica, constitui-se, na verdade, uma perfeita adequação às suas convenções. Antonio Candido, numa breve análise da prática cronística brasileira, sintetiza algumas características dessa forma: “composição solta, com ar de coisa sem necessidade”, “linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”, “busca de oralidade na escrita”, “conversa aparentemente fiada”¹⁹⁰. Inversamente, portanto, talvez seja necessário antes reconhecer como os *contos* de Guimarães Rosa já se faziam estilisticamente afins à natureza do gênero crônica¹⁹¹.

Apesar de motivada pela exposição de casos interessantes, “Histórias de fadas” tem pendor mais ensaístico do que narrativo, a não ser quando o narrador se concentra nas estórias do periquito e dos beija-flores e as ações passam a importar mais do que os comentários. Nos outros momentos, a referência ao animal e seu deslocamento aéreo serve apenas de estopim para o desgarramento do narrador, que, numa seriação do que parecem ser associações livres e arbitrárias, vai levando o leitor para longe do assunto inicial até limites em que precisa, ele mesmo, num gesto de autocerceamento, regressar para o ponto de origem.

Assim, no primeiro período do texto, somos informados rapidamente do transporte de uma vaca do Rio Grande do Sul até o Rio de Janeiro. A vaca faz o narrador lembrar-se de Isis, deusa egípcia, depois da Índia, onde vigora o culto ao animal; a Índia lhe sugere Gandhi; uma afirmação deste, a respeito de vacas, inspira um poema de Paul Éluard; enfim, poema e Índia acarretam reflexão sobre os pontos de contato entre Oriente e Ocidente. Nessa altura, o narrador interrompe o devaneio e declara: “mas nisso entraríamos pela religião e poesia, pairando acima de qualquer outro assunto”¹⁹².

O procedimento do “um assunto puxa outro” alastra-se por toda a composição: a tartaruga cravejada de pedras preciosas evoca a estória do ricoço belga que despencara do avião, no Mar do Norte, para, em seguida, levar à enumeração de diferentes espécies de quelônios, de

¹⁹⁰ CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 26, 30 e 31.

¹⁹¹ A propósito das eventuais sobreposições formais entre conto e crônica no Brasil, Kathrin Holtermayr Roselfield propõe que a literatura brasileira “encontra no conto o desaguar quase natural da forte tradição *prática* do parar-e-conversar”, hábito “tipicamente brasileiro” (ver ROSENFELD, Katrin Holtermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro, 2006, p. 37-38), enquanto Antonio Candido vê a crônica como um “gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (CANDIDO, op. cit., p. 28).

¹⁹² GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 140. A partir de agora, indicarei apenas o número da página, após o trecho citado.

terra e água, que encontra fecho na autocensura novamente: “pelo que, paremos, que nem o leitor, nem o autor, nem ninguém, toleraria mais nome de testudo” (p. 141). O transporte dos sapos de um hemisfério a outro faz o narrador especular se os bichos não se desorientarão com a mudança das constelações vistas no céu. O caso do mosquito o conduz a paródicas divagações poético-descritivas sobre a viagem oceânica intercontinental, na qual figuram ventos, tempestades e ondas, como se o inseto tivesse percorrido os mares, à semelhança dos escravos, seus “antepassados”, e não os céus! Além disso, inventariam-se as “boas mercadorias” vindas da África e discorre-se sobre a última epidemia de malária no Nordeste.

As digressões dentro de cada estória de bicho mimetizam uma digressão maior, estruturante da crônica. Antes de começar a narrar o caso dos beija-flores, o narrador confessa, de forma irônica: “Agora, entretanto, sentei-me à máquina *para um caso só*, e muito único no gênero, e só o cansaço impediu-me a pura concentração, pondo-me a trautear o ‘pot pourri’ acima” (p. 144, grifos meus). Ainda antes, entre o periquito e cachorro, a crônica iludira o leitor com uma eventual interrupção da série de episódios: “Tanto e todavia, e nem paga a pena se arrolarem casos, muitos voam, voaram, ou deverão ter voado”. Não obstante, o catálogo prossegue.

A estória dentro da estória ou digressões retardantes são, como sabemos, marca do fazer narrativo de Guimarães Rosa desde *Sagarana* (“O burrinho pedrês”, “Corpo fechado” etc.), achando, posteriormente, largo campo de aplicação em *Grande sertão: veredas*. Além de se vincularem às técnicas das narrativas de tradição oral (já nos ensinava Sherazade) e à forma épica (Homero que o diga), essas estórias paralelas, em geral, articulam-se com a narrativa base, reverberando seu significado. No caso de que nos ocupamos, no entanto, seu uso é ligeiramente diferente e deformado, pois só sabemos que existe uma estória principal num estágio bastante avançado do texto, sendo ela a última a ser contada sem qualquer menção preliminar (em *Ave, palavra*, a sensação é bem diferente). Nessa perspectiva, podemos decalcar que a narrativa segue num crescendo – com pico secundário e transviado na estória do periquito – até desembocar nos beija-flores, que, finalmente, ocuparão a parte mais destacada da crônica.

Se nas narrativas canônicas de Rosa, as estórias paralelas, como dissemos, têm funções bem definidas para a arquitetura da composição, seja por resumir alegoricamente ou iluminar o enredo principal, seja por ajudar a caracterização de personagens (vejam-se, por exemplo, as estórias que estendem e retardam o conto “Corpo fechado” e servem para consolidar a personalidade de Manuel Fulô, acentuando o contraste com a cena final), o que podemos dizer

do acúmulo de casos díspares e de excursos que vão constituindo progressivamente “Histórias de fadas”? Terão eles aqui também caráter estruturante forte? Para ajudar a responder a essa pergunta, façamos uso de um comentário a respeito da obra máxima de Guimarães Rosa e vejamos até que ponto ele pode nos assistir na interpretação de nossa historieta marginal.

A história que afinal acabamos por ler no Grande sertão: Veredas não preenche todo o livro. É uma história de aventura — de violência, amor e morte —, extraordinariamente atraente e impositiva, capaz de envolver por completo o leitor. Tarda, no entanto, a começar, como se nos jogasse primeiro numa espécie de limbo ou de labirinto liminar, entre fios entrecruzados, antes de definir o rumo.¹⁹³

Essa escrita labiríntica, cheia de “negaceios, avanços e recuos”¹⁹⁴ assume, portanto, feitio de cacoete em Guimarães Rosa, invadindo contos, romance e crônicas esparsas. Permanece a questão, todavia: será ela sempre necessária e funcional? Em verdade, poderíamos mesmo nos satisfazer com a suspeita do caráter acessório, não orgânico e descartável das anedotas iniciais de “Histórias de fadas”, suspeita genuinamente instilada pelo próprio Guimarães Rosa, que as alijou da versão a ser publicada em *Ave, palavra*. Entretanto, como hipótese de trabalho, quero atribuir-lhes motivação mais importante que o capricho do escritor mineiro: colaborar, por acumulação, na configuração do *ethos* do narrador.

Como já adiantei, o narrador de “Histórias de fadas” assume a *persona* de um contador de casos interessantes, para os quais deve atrair a simpatia do leitor — em particular, um leitor de jornal. Para ter sucesso, tanto quanto o inusitado das estórias deve influir um certo tom narrativo, o qual, naturalmente, precisa fugir do maçante e tedioso, professoral ou moralista. O narrador deve-se fazer amigo do leitor, colocar-se no mesmo nível dele, acenar sempre com a possibilidade de divertimento¹⁹⁵. Além disso, os diversos marcadores de indeterminação do texto (“faz uns vinte anos”, “uma praga não sei qual, de insetos”) ajudam a mascarar a hierarquia entre aquele que conta (e sabe) e aquele que lê (e ainda não sabe). Forja-se assim um

¹⁹³ ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 22, 1994.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ A esse respeito, talvez fosse proveitoso recuperarmos os tons narrativos dos contos de *Sagarana* e seus efeitos de recepção: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” têm tom mais leve, a despeito dos dramas e conflitos que neles se representam; já “Sarapalha” e “Conversa de bois” possuem tom predominantemente grave; “A hora e vez de Augusto Matraga” não chega a abandonar uma certa leveza, apesar de ser estória menos risível. Se, como esperado, o tom não determina a qualidade estética da composição, é certo que ela estimula diferentes tipos de recepção e atitudes frente ao texto: o cenho franzido ou a descontração da mandíbula.

narrador agradável, caprichoso (para não dizer “volúvel”, fonte de possíveis mal-entendidos) e disposto a tratar de trivialidades – vacas, tartarugas, sapos, mosquitos etc. –, movendo-se livremente por histórias e digressões reflexivas, à maneira de Sterne (e, uma vez citado o mestre, por que não também um “discípulo” – Machado de Assis –, fazendo o adjetivo “volúvel” pipocar novamente na nossa lembrança?). Potencializa-se, dessa maneira, a conquista do leitor, que lerá o texto até o fim e sairá da experiência satisfeito.

A crônica, ressalta Antonio Dimas, “funciona como oásis lúdico em meio à aridez das notícias secas”¹⁹⁶. Não podemos saber se Guimarães Rosa estava plenamente consciente desse fato, e se, por essa razão, moldou seu primeiro artigo jornalístico na condição de escritor de sucesso dessa maneira descontraída e atrativa. Parecem misturar-se nesse resultado uma certa disposição intrínseca de autor, o desejo de adequação de forma e matéria e a necessidade de submeter-se às expectativas do veículo de divulgação.

Ainda como extensão dos contos de *Sagarana*, “Histórias de fadas” compartilha daquilo que Antonio Candido qualificou como “capricho meio oratório do estilo” ou “pendor verboso”¹⁹⁷. Guimarães Rosa rotineiramente põe em movimento uma escrita que gira sobre si mesma, que de um pedaço de fato ou acontecimento faz borbulhar um enorme fluxo de palavras e construções linguísticas que passam a valer por si sós, quase descoladas do enredo de que foram originárias. A linguagem deixa de ser referencial para fazer-se eminentemente poética, no sentido que Jakobson a define¹⁹⁸.

Os enredos, já notamos, são de pouca complexidade, então não é primordialmente na sua estruturação que reside o virtuosismo da “crônica-fantasia”. É antes, num primeiro nível, da combinação profusa de elementos plurais e heterogêneos que podemos extrair a sofisticação do texto: referências históricas, mítico-religiosas, literárias e linguísticas, folclóricas, técnico-

¹⁹⁶ DIMAS, Antonio, op. cit., p. 47.

¹⁹⁷ CANDIDO, Antonio, Notas de crítica literária – *Sagarana*. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 187 e 189.

¹⁹⁸ JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 118-162. Ainda sobre essa tensão entre enredo e linguagem em *Sagarana*, destaquemos as apreciações de José Lins do Rego – “O que menos vale no conjunto dos contos é a intervenção do autor, quando o autor se propõe a brilhar e a tomar conta dos acontecimentos. Aí se dá uma pausa na corrente da narração para que o Sr. Guimarães Rosa apareça com a sua erudição botânica e os seus conhecimentos de zoologia. Passa-se assim da boa e telúrica literatura, para uma quase pedante exibição de detalhes que nos enfada” (REGO, José Lins. “Sagarana”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1946) – e Willi Bolle – “alguns contos que compõem o livro de estréia de Guimarães Rosa manifestam um duplo impulso criador -- um mais fabulador, outro mais linguístico-experimental -- e nem sempre estão ambos organicamente inter-relacionados” (BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 52).

científicas, geográficas, astronômicas, zoológicas etc.¹⁹⁹, tudo inserto numa prosa marcada pela oralidade e por cuidadoso artesanato linguístico. Enfim, representação cabal do “mundo misturado” rosiano, que arrisca colocar em contato, como muitos já o têm dito, “o arcaico e o moderno, o culto e o popular, o oral e o escrito”²⁰⁰.

No âmbito mais estritamente linguístico, Guimarães Rosa recorre, numa alternância vertiginosa, a diferentes registros e estratégias discursivas: à oralidade (“Verdade vem que também”, “e daí falou”, “por falar de pérolas”, “aconteceu também”, “fosse que fosse”, “bem e porém”, “melhormente” etc.), ao poético (aliteraões: “sapos são”, “pergunte-se o pasmo dos bufos patagões”, “de mim a meio metro” etc.; a rimas internas: “verdade vem que também”, “bem e porém”, “tracajás, aiacás, matamatás”, “patos, gatos, carrapatos” etc.; a imagens: “pão gasoso” [o oxigênio], “florida mensagem do sertão” [os beija-flores], “polares campos ou montanhas brancas” [as nuvens]), a neologismos (“teriopola” [de *terio-*, fera, e *-pola*, vendedor], “beijaflorou”, “avião colibrífero”), ao arcaico (“vero”, “aprouve a Nosso Senhor”, “noroeste galerno”), à terminologia técnico-científica (quelônios, malaquita etc.).

A partir dos fatores até aqui elencados (referências históricas e culturais, locais e estrangeiras, em diversas línguas; autonomização da linguagem), vamo-nos aproximando do que parece ser a intenção do texto rosiano e efeito de sua conformação particular: a exigência de um certo tipo de leitura, de um certo tipo de leitor. O leitor que Guimarães Rosa se esforça para projetar na sua literatura, iniciando em *Sagarana*, é aquele capaz de acompanhar as modulações intratextuais, intertextuais e extratextuais investidas nos textos. E essa formulação serve de ponte para nos reportarmos à carta enviada pelo autor a seu tio.

Começando propriamente pelo trecho em que Rosa alerta: “Por aí, você bem pode ver, que nunca foi minha intenção escrever para o ‘leitor assíduo’, pelo menos no sentido de leitor vulgar” (p. 134); e, adiante, citando e comentando Aurélio Buarque de Holanda: “[...] Nunca procuramos rebaixar, mas sempre elevar o gosto do povo.” (! ! ! !) (ISTO É UM PROGRAMA:

¹⁹⁹ Eis uma arrolamento sintético dessas referências, a fim de minimamente explicitar sua profusão e heterogeneidade: a vaca Ita, a deusa Isis, Gandhi, o poeta Paul Éluard, nomes de quelônios brasileiros, o conto popular “A festa no céu”, um dito popular castelhano, constelações dos hemisférios sul e norte, o lago Tititaca, o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, provérbios da língua portuguesa (parodiados), Noé e a arca, a Segunda Guerra Mundial, a história do tráfico negreiro, o rei Dom Sebastião, o alemão Carl Hagembeck, modelos de avião, nomes de minerais, vocábulos tupi, Hamlet, o poema “Trem-de-ferro”, de Manuel Bandeira, o conto “O patinho feio”, de Hans Christian Andersen.

²⁰⁰ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Os mundos de Rosa. *Revista USP*. São Paulo, n. 36, p. 79, 1997-1998.

O ÚNICO PROGRAMA DIGNO DE UM VERDADEIRO ARTISTA. Está fazendo este comentário aqui, entre parênteses, o Joãozinho.)” (p. 135).

Mais ilustrativo: na missiva, Guimarães Rosa vale-se, em 1947, de um mesmo argumento que colocará artilhosamente sob a autoridade de Schopenhauer, em *Tutameia*, de 1967: “as ‘Histórias de Fadas’ foram escritas para serem relidas, treslidas e... meditadas. [...] releia com atenção e vagar, aquelas colunas; depois, se tiver tempo, torne a reler, várias vezes; de cada vez, você irá descobrir elementos novos, que terão fatalmente escapado à leitura anterior.” (p. 133). É o aviso que consta, não custa lembrar e reproduzir, nas epígrafes ao primeiro e segundo índice (de releitura) de *Tutameia*:

“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”²⁰¹

Ora, enquanto *Tutameia* vem sido lido e relido por críticos e pesquisadores, “Histórias de fadas” não teve a mesma sorte. E, a julgar pela ênfase do apelo à releitura e meditação da crônica, podemos assumir, pelo menos como ponto de partida, que Guimarães Rosa não a considerava uma de suas produções mais descartáveis; ao contrário, naquele momento imediato à publicação, como a carta o testemunha, Rosa apostava nas qualidades de sua composição como exemplar significativo de sua literatura. Vejamos, assim, de que maneiras a peça se articula com o perfil literário da obra que o escritor mineiro construiu ao longo de mais de vinte anos.

²⁰¹ ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 5 e p. 226. É curioso, a respeito da segunda epígrafe, que parece haver um erro ou contrafação intencional na citação do texto de Schopenhauer, extraída do prefácio a *O mundo como vontade e representação*. No original, o filósofo diz: “Schon der organische, nicht kettenartige Bau des Ganzen machte es nöthig, bisweilen die selbe Stelle zwei Mal zu berühren” (“A construção orgânica e não encadeada do todo faz necessário, às vezes, tratar do mesmo ponto duas vezes”). Assim, não é o leitor que deve ler duas vezes a mesma passagem, como Rosa afirma, mas o escritor é que deve abordar (“berühren”) o mesmo assunto duas vezes, para manter a coesão da obra. Clara Rowland, numa análise extensa das epígrafes de *Tutameia*, enunciará a mesma percepção: “o texto de Rosa vai rasurar a presença do autor, transformando aquele *behüren* (tocar duas vezes num mesmo ponto, numa tradução literal) num simples ‘ler-se’”. ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011, p. 203.

Para começar, Guimarães Rosa, em muitas narrativas, parte do fato enraizado no cotidiano – um acontecimento verídico, cuja fonte pode ser oral ou escrita, pessoal ou coletiva – e dá-lhe tratamento literário. É assim, por exemplo, com “O burrinho pedrês”, baseado, segundo afirma, num real afogamento de vaqueiro; com “Campo Geral”, em que se imiscuem dados da infância do autor; com “Uma estória de amor”, inspirada numa pessoa real – Manuelzão – e numa festa que o próprio Rosa presenciou, em 1952; com “As margens da alegria” e “Os cimos”, conformados a partir das notas de viagem a Brasília, à época de sua construção; com “Substância”, arranjada em torno de informações sobre o fabrico do polvilho; com “Mechéu”, inspirado num empregado de fazenda que Rosa conheceu; e a lista pode continuar crescendo.

Em “Histórias de fadas” podemos crer que nenhuma das estórias contadas é fictícia. Muitos delas têm a sua veracidade arrimada por referências a leituras, sobretudo de notícias na imprensa: “Nem mais li, nem mais ouvi, sobre a aérea tartaruguinha porta-jóias” (p. 140), “Terceiramente, os sapos. Esses, li, numa revista, o seu transporte” (p. 141). Pelo menos quatro dos “causos” encontram apoio na própria experiência biográfica do autor: o cachorrinho do “simpático secretário-de-embaixada americano”, John Goodyear, a quem Rosa deve ter conhecido pessoalmente; o incidente do mosquito gâmbia, sobre o qual Rosa transcreve telegrama enviado ao Itamaraty; o periquitinho da americana, quando o escritor aparece como personagem da aventura; e, naturalmente, a estória dos beija-flores, ouvida de segunda-mão, do “amigo” dinamarquês, Kai Jensen.

Ainda assim, como ocorre em grande parte das narrativas rosianas, permanece uma certa indeterminação quanto à facticidade dos eventos, uma sutil oscilação entre realidade e fantasia, fato e ficção²⁰². Não é gratuita a nomeação do texto como “Histórias de fadas” – tendo o próprio autor apontado que é “título figurado que indica tão-somente a ‘in-temporalidade’, a ‘não-vulgaridade’ e o sentido de féerie e ‘evasionismo do cotidiano’, que presidem ao tratamento de um tema corriqueiro” (p. 133) –, e sua qualificação como “crônica-fantasia”. Também nesse sentido entendemos a frequente necessidade de o narrador procurar argumentar da veracidade daquilo que narra, com frases e expressões desta natureza: “Facto outro, contudo, e *vero* e enorme e bizarro” (p. 143) ou “não estamos com graças, a verdade é sempre estranha” (p. 145).

²⁰² Em *Sagarana*, contos como “Corpo fechado”, “São Marcos” e “Conversa de bois” tematizam eventos “sobrenaturais” que podem ou não ser explicados pela lógica racional; em *Corpo de baile*, repete-se o mesmo procedimento em “O recado do morro”; o núcleo de *Grande sertão: veredas* consiste num pacto com o demônio que pode ou não ter acontecido; todo o *Primeiras estórias* é marcado pela fronteira tênue entre o prosaico e o maravilhoso (“A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “Sequência”, “Um moço muito branco” etc.).

Em última análise, esse tipo de ambientação entranha-se no âmago da poética de Rosa – desvelar o extraordinário de dentro do ordinário, fazer do imanente ponte para o transcendente –, e concorda com um traço demarcador da crônica como gênero, segundo adverte Antonio Candido: “[a crônica] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”²⁰³.

“Histórias de fadas” ainda serve como lugar de outros processos compositivos que o autor vem amadurecendo desde seu primeiro livro. Ao fazer a descrição das características dos beija-flores a serem transportados para a Dinamarca, tudo segue de forma regular, até que Guimarães Rosa muda o aspecto da narração, introduzindo, no meio do parágrafo, uma pergunta ao “real” contador da estória, que até então estava subentendido – seu amigo Jensen:

Meu amigo Jensen só sabe informar que eram de qualidades diversas, alguns grandes, da variedade rabo de andorinha (sic), outros minúsculos, do tamanho de besouros, mais ou menos. – *E as cores, sr. Jensen?* – “As cores variavam, verde e azul predominando. Também, umas mais alegres... Mas, principalmente, cores de metal...” (p. 144-145, grifos meus)

Além de funcionar como estratégia para modificar o ritmo do discurso, quebrando sua monotonia, esse procedimento parece fazer parte do programa rosiano de dar a palavra àqueles que viveram os acontecimentos, em detrimento do narrador onisciente em terceira pessoa, denunciando uma busca por maior veracidade e autenticidade. Lembremos que isso já foi feito em “Corpo fechado”, de *Sagarana*: o conto é construído, em grande extensão, por uma espécie de questionário de perguntas e respostas, endereçado pelo narrador à personagem Manuel Fulô, que chega a relatar, pontuada por intervenções ligeiras do interlocutor, uma longa aventura com ciganos. Em “Com o vaqueiro Mariano”, cuja primeira parte foi publicada ainda no mesmo ano de 1947, o narrador, apesar de manter a voz descritiva, elide as perguntas e deixa a personagem falar como se abandonado à sua própria vontade; interpelações de um inquiridor oculto aparecem em “Cara-de-bronze”, inusitadamente movidas para notas de rodapé: “– E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?” (p. 115), “– E os carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente?” (p. 116), etc. A voz do

²⁰³ CANDIDO, op. cit., p. 27.

interlocutor do diálogo desaparecerá por completo, sabemos, em *Grande sertão: veredas* e, um pouco antes, em “Meu tio o Iauaretê”.

Também presente na crônica e afim ao espírito rosiano é uma certa comicidade que se avizinha perigosamente da caricatura e do ridículo, dando, como já notamos anteriormente, um tom leve de conversa informal à composição²⁰⁴. Um humor que coloca as personagens em posições desabonadoras atravessa todo o *Sagarana*, mesmo nos momentos mais dramáticos em que se decidem seus destinos – Francolim, salvo da enchente agarrado ao rabo do burrinho ou Manuel Fulô a esfaquear incansavelmente o adversário já assassinado –, impregnando as estórias de um ar de farsa. Em *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, assistimos a uma retração da veia cômica – com exceção da novela “O recado do morro”; em *Primeiras estórias*, ela reaparece em alguns contos como “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade” e “Darandina”, para instalar-se com força total, por exemplo, nos prefácios de *Tutameia*. Em “Histórias de fadas”, tudo é envolvido numa gaze humorística ou de discreta ironia, inclusive os momentos em que as vidas dos animaizinhos acham-se ameaçadas: “Ia ficando pequeno, mais pequeno, já só verde, sem amarelo, e prometia conformar-se em um ponto, um pingo. “Good-bye, little Condor Little Jack”, pássaro cativo, avezinha descuidada, meu periquitinho verde, ‘never more’” (p. 142); ou “Dez moços, no momento em cuecas, fatigados de altitudes e motores, semi-assados, suados, e... voando para Paris” (p. 147). Parente desse tratamento não sério das coisas, é um procedimento retórico já identificado por Paulo Rónai em *Sagarana*, e que Rosa continuará empregando pelo resto de sua carreira literária: “intensificar a tensão, aproximando o leitor de um desfecho trágico previsto. De repente, verifica-se algum acontecimento brusco – mas sempre verossímil – que traz desenlace diferente do esperado; diferente, mas não menos patético”²⁰⁵. Em resumo, Rosa faz do humor o amálgama do texto, sendo o componente que serve de álibi para as referências eruditas, as experimentações linguísticas e o almejado sentido transcendente das estórias.

Vimos tentando mostrar como “Histórias de fadas”, publicado apenas um ano depois de *Sagarana*, mas mantido em posição periférica em relação à obra canônica de Guimarães Rosa, partilha com ela mais semelhanças do que diferenças. Essa continuidade, visível pela apuração

²⁰⁴ É ainda Antonio Candido que define com precisão essa mistura de elementos com a qual também vamos nos deparar nessa crônica de Guimarães Rosa: “Creio que a fórmula moderna, na qual entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”. (CANDIDO, op. cit., p. 28).

²⁰⁵ RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Batel, 2009, p. 113. Mais à frente, na mesma resenha, Rónai irá destacar a “ironia fina que oscila num ritmo tão pessoal entre o humor e o cinismo” (p. 114).

de elementos de técnica compositiva, uso da língua e visão do mundo do autor, aparece, mais sutilmente, pela repetição de fórmulas e fontes que permanecem na órbita de criação do escritor. Assim, por exemplo, versos de Paul Éluard, do livro *Les animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux*, são citados na crônica, mas também na carta enviada a João Condé, sobre *Sagarana*, em julho de 1946: “O que eu gostaria de poder fazer (não o que fiz, João Condé) seria aplicar, no caso, a minha interpretação de uns versos de Paul Éluard: ... ‘o peixe avança n’água, como um dedo numa luva’”²⁰⁶; o refrão “never more”, do poema “O corvo” de Edgar Allan Poe, vem sugerir a morte do periquito, mas antes integra o conto “Sarapalha”, ilustrando a consciência da perda definitiva da mulher de Ribeiro (“Nunca mais? Nunca mais...”²⁰⁷); e o conto folclórico “A festa no céu”, de onde o autor retirou a referência “viola de urubu”, é recontado por inteiro em “A volta do marido pródigo”, para alegorizar a esperteza de Lalino.

Em 1947, portanto, para Guimarães Rosa, “Histórias de fadas” não é um texto de circunstância, nem uma mudança de rumo, mas uma intervenção cuidadosamente arquitetada para figurar como representante de um novo tipo de literatura, inaugurada com *Sagarana*. Nessa crônica, Rosa não arrefece sua inventividade linguística, não abandona seus temas preferidos, não descarta as referências intertextuais e extratextuais e continua empregando recursos compositivos que já existiam em seu primeiro livro e serão acentuados nos seguintes. Talvez, mesmo, fosse possível enxergar esse texto como um grande desafio (intencional?) de dar a uma colagem de estórias corriqueiras um capricho formal raro de se encontrar mesmo em composições de enredo mais complexo e temática mais grave²⁰⁸. Que a crônica não possa se ombrear, em qualidade, com os contos do primeiro livro, deve-se exatamente ao seu formato fragmentado e ar anedótico que lhe esvaziam a tensão e a incapacitam de sensibilizar o leitor com um problema humano ou social genuíno.

“Histórias de fadas”, portanto, é, por um lado, uma negação do rótulo de regionalista aplicado ao autor pelos críticos: nela, o tempo é contemporâneo, o espaço é urbano e o assunto é moderno. Por outro lado, nela se plasmam novamente as mesmas estratégias retórico-compositivas de *Sagarana*: a emulação do contador de histórias, a valorização de fatos e personagens frívolos embora inusitados, a erudição enciclopédica, o humor, o apuro e a

²⁰⁶ ROSA, Vilma Guimarães, op. cit., p. 443.

²⁰⁷ ROSA, João Guimarães, *Sagarana*, p. 153.

²⁰⁸ Pierre Bourdieu, seguindo outro raciocínio, faz uma observação conexa ao nosso problema: “c’est en se montrant capable de l’appliquer [le regard artistique] non seulement aux objets bas et vulgaires comme voulait le réalisme de Champfleury e Courbet, mais aux objets insignifiants, que le ‘créateur’ peut affirmer son pouvoir quasi divin de transmutation et poser l’autonomie de la forme par rapport au sujet”. (BOURDIEU, op. cit., p. 413).

engenhosidade linguística, exigindo do leitor atenção, bagagem cultural e sensibilidade poética. Em suma, muda-se estrategicamente a roupagem, mas, para quem souber ver (e ler), permanece a essência.

“Correio diplomático”

Acostumados com um Guimarães Rosa exímio ficcionista, manipulador de enredos originais, criador de personagens admiráveis e de grande vivacidade, continua sendo fenômeno de interesse crítico (e psicológico) a insistência com que o autor irá representar a sua experiência autobiográfica, especialmente nos textos não canônicos. Já tocamos nesse ponto: desde *Sagarana* (senão, já em *Magma*), Rosa inclui fatos de sua vivência (estórias vistas ou ouvidas, indivíduos efetivamente existentes) nas suas narrativas²⁰⁹, alcançando uma certa concentração emblemática em “Uma estória de amor”, quando a festa de inauguração de uma capelinha presenciada na fazenda de seu primo Pedro Barbosa é recriada, e um vaqueiro real, Manuelzão, ganha estatuto de personagem ficcional e celebridade. Nos textos que vimos discutindo, a contaminação do trecho por passagens, ideias e sentimentos da existência do autor de *Corpo de baile* é menos exceção do que regra: passamos pelas estórias de guerra (“O mau humor de Wotan”, “A senhora dos segredos” etc.), pelos *flashes* da vida urbana (“Cidade”, “Do diário em Paris (I)”), pelos depoimentos reflexivos (“Os abismos e os astros”, “*Quemadmodum*” etc.) e por experiências radicais de angústia (“Páramo”, “Sem tangência”), ainda tendo por percorrer as crônicas de viagem (“Sanga Puytã”, “Cipango”, etc), os ensaios em torno da cultura mineira (“Pé-duro, chapéu-de-couro”, “Os doces”, etc.) ou os quadros naturais observados (*Zoos* e *Aquários*). Essa profusão de exemplos parece levar à seguinte conclusão: Rosa era um autor que apreciava falar de si mesmo, que enxergava nos eventos que vivia e no seu modo de interpretar o mundo uma fonte genuína e profícua para a configuração literária.

Os manuscritos inacabados de Guimarães Rosa testemunham mais incursões nesse esforço de tematização da experiência autobiográfica. A maioria deles não exhibe datação ou baliza temporal de concepção e pesquisa: o intervalo entre episódio biográfico e escrita pode ter-se alargado imprevisivelmente, como ocorrera no caso de “Páramo”. Quando muito,

²⁰⁹ Em pelo menos três contos, o narrador é uma espécie de *alter ego* do autor: “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado”.

podemos, portanto, estabelecer um limite de datação inferior, identificado o evento que deu origem à composição.

“Correio diplomático” poderia ser considerado um novo texto “alemão” de Guimarães Rosa. Entre 25 de maio e 9 de junho de 1941, efetivamente, o então cônsul-adjunto em Hamburgo foi encarregado de servir de *correiro diplomático* da embaixada brasileira, tendo a responsabilidade de transportar informações e documentos e de observar e reportar o estado de coisas nas localidades por onde se deslocaria, num itinerário que conectava Berlim e Lisboa, tendo escala em Madri. Uma transcrição do relatório oficial escrito por Rosa, em 13 de junho de 1941, pode ser lida no livro de Heloísa Vilhena de Araújo, *Guimarães Rosa: diplomata*²¹⁰. Talvez estimulado por esse relato profissional, Rosa tenha sido picado pela ideia de compor uma narrativa “literária”.

A peça em questão avança pouco: são 4 folhas, contendo alguns parágrafos reescritos. Conduzindo a narração em evolução cronológica, o narrador descreve a sua chegada em Berlim, para o recebimento de instruções, e interrompe-se na primeira parada do avião, em Stuttgart. O tom e a proposta do texto são transparentemente enunciados no primeiro parágrafo: o narrador, situando todas as coordenadas da narrativa (tempo, espaço, propósitos), qualificará o episódio de “aventura” e adotará a postura de “contador”, como se para uma audiência:

Em maio-junho de 41, estando eu cônsul-adjunto em Hamburgo, tive de voar Berlim-Madrid-Lisboa e vice-versa, como correio diplomático. Tempo de guerra, tudo vira aventura. Conto como foi.²¹¹

A grande diferença de “Correio diplomático” para os demais contos de guerra rosianos está marcada na tonalidade do texto: os perigos, a tragicidade e o horror da guerra são subsumidos por uma visada jovial, quase divertida. Se o tema da viagem é aqui reposto, Guimarães Rosa se faz uma espécie de Ulisses, posto a enfrentar apuros em meio a um espaço de conflito. Um Ulisses rebaixado, veremos.

Como já observamos, a narração é franca, leve e relativamente minuciosa. O narrador quer oferecer o passo-a-passo de seu périplo, não raro os detalhes comezinhos. A nota principal,

²¹⁰ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007, p. 86-101.

²¹¹ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,03; p. 48A.

todavia, é o contraste irônico. O narrador-personagem constrói dois polos valorativos: a importância de sua missão (e, por conseguinte, do encarregado da missão) e o prosaísmo de certos condicionantes da viagem. As estocadas são várias. Na Embaixada em Berlim, por exemplo, o autor receberá conselhos do embaixador, “resumíveis, aliás, nestes dois: não esquecer que Lisboa enxameava de agentes secretos, de ambos os campos; e, de início, não comer demais” (p. 48A). Atente-se para o desnivelamento das recomendações: ao “sério” perigo dos agentes secretos justapõe-se a chã ameaça da indigestão. Esse procedimento opositivo reincidirá pela narrativa. Por instantes, o narrador tentará enfatizar a solenidade de seu ofício, para, no momento seguinte, descair em alguma trivialidade:

Sorvi, sem sérios goles satisfeitos, muita subjetiva importância da minha missão. Que o que me pintava, destacado emissário de um grande país, por céus de guerra. E eu era o gatilho fiel, de possíveis grandiosas consequências. Brusco, ai de mim, que me rebaixei a lembrar da lista de compras. Compras que me incumbia também providenciar em Lisboa, encomendas do pessoal do Consulado Geral e da Embaixada: mantimentos, bebidas, sabão, roupas, lá sei; ror inúmero de coisas. Creio que, nesta nossa reles vida, Marta esteja sempre a atropelar Maria. (p. 48A)

Um derradeiro exemplo, a título de remate. Um dos símbolos de prestígio de seu encargo é uma maleta com documentos confidenciais que o narrador deve levar constantemente consigo. Essa deferência a objeto e ofício vai sendo paulatinamente minada ao longo desse princípio de conto, de forma que o que se constituía índice de distinção passa a ser mostrado como estorvo, e a gravidade simulada desse narrador pouco sério descamba para reações mais espontâneas e instintivas. Num primeiro momento, o dilema se constrói entre a necessidade de vigiar a valise e a vontade de cochilar. Mas à frente, o desconforto vem ainda mais explicitado. Repare-se na escolha lexical (trambolho, vergonhas) e na adjetivação irônica:

Para os minutos de espera, procurei um canto, com o meu trambolho. Pessoas que passavam, me olhavam, olhavam minhas vergonhas – de grande valise em punho. Ou, então, não olhavam, de modo nenhum, o que não deixava de ser vil ignorância de minhas misteriosas funções de correio diplomático. Renunciei a acompanhar dona Sylvia, pois, ou bem se é um bom correio, ou bem um rapaz polido. (p. 50A)

Antes de concluir, permitam-me apenas mais duas observações relevantes. De algum interesse anedótico é o fato de o narrador mencionar nesse texto interrompido a existência do manuscrito de *Sagarana*, o qual teria sido supostamente levado na viagem e entregue a uma brasileira, D. Sylvia Moscoso, com o fito de salvá-lo da “bombardeada Hamburgo, resguardando-o para a posteridade”. Como nunca tivemos notícia ou depoimento dessa transação, esse ato parece constituir antes uma mistificação de Guimarães Rosa, um tipo de mitificação de sua carreira literária (de ares camonianos). Já em outra chave, contrariando o tom abertamente cômico da narrativa, o narrador registra uma nota histórica pungente: na alfândega, mulheres judias são revistadas por funcionárias alemãs. De forma crua, para acentuar o disparate, o narrador nos conta o processo:

Adivinhava-se como [as funcionárias] seriam meticolosas no pesquisar o mínimo contrabando, nos corpos das mulheres judias, prévia e completamente despidas. Mas agora as duas senhoras judias se afastavam, seguramente ofegantes da fria humilhação suportada. Tive de segui-las. Figurei-me carregando para elas aquela minha valise, para servi-las, numa homenagem imaginária²¹². (p. 50A-51A)

Não escasseiam as narrativas rosianas em que uma desestabilização do aparentemente grave pelo seu irmanamento com elementos que tangenciam o ridículo (ou o alto e o baixo) tem função estrutural. Delas, a mais enfática talvez seja “Os chapéus transeuntes”, em que a soberba e a pretensa dignidade de uma família “aristocrática” são corroídas pela ação da morte e do ato da evacuação, que nivela por baixo todos os homens. “Correio diplomático” pode ser visto como uma antecipação desse procedimento. Vestida como testemunho autobiográfico, simulando dramatizar um momento-chave da diplomacia brasileira no contexto da guerra e ato heroico e arriscado do próprio Guimarães Rosa, a narrativa vai se transformando numa grande paródia de distinção auto-atribuída. O fazer piada sobre si mesmo é estratégia ficcional que mira em atrair a simpatia do leitor. Não sabemos os objetivos finais de Guimarães Rosa, isto é, se o clima de comédia conduziria a lições morais subterrâneas, tais como a menção da humilhação imposta aos judeus a sugerir o incutir intermitente de elementos sérios (e humanistas) a espicaçar o público. De qualquer forma, o clima soturno em geral construído em

²¹² Deve ser lembrado que em “A velha” se dá uma cena similar: o narrador, ao ouvir a história de *Dame Verônica*, também lhe presta uma homenagem, esta efetivamente praticada. Adicionalmente, uma expressão qualificativa das funcionárias alemãs, “nem eram sem atrativos”, repete-se com variação em “Sanga Puytã”, de 1947, ao falar das paraguaias de Bella Vista: “nenhuma delas sem encantos”, o que pode ajudar a situar a época de redação de “Correio diplomático” pela reiteração de uma mesma fórmula expressiva.

narrativas de ambiência urbana (e passadas durante a guerra) é preterido em “Correio diplomático”. Alternam-se ainda Dr. Jekyll e Mr. Hyde: o escritor que brinca e faz rir, o autor que mergulha em fantasmagorias e convida à meditação.

“Mãezinha na madrugada”

“Ratinho” é título de narrativa que participa de um dos mais antigos índices de planejamento rosianos de que temos notícia (Anexo 1, Índice 2), aparecendo como opção do volume *Dia a dentro* (Anexo 1, Índice 4) e, mais tarde, já renomeado como “Mãezinha na madrugada”, selecionado para compor um futuro livro sobre animais (Anexo 1, Índice 11). Além dessas referências, o texto mesmo oferece pistas para localizarmos a época de sua redação. Diz o narrador que os eventos relatados transcorreram “em nossa casa, há sete anos, na Praia do Russel”²¹³. Ora, a alusão ao bairro do Russel, no Rio de Janeiro, já surgia em “Cidade”, de fevereiro de 1947, local em que Guimarães Rosa residiu até a sua partida para a França, em agosto de 1948. Sete anos adicionados remetem precisamente à primeira metade da década de 1950, época em que as demais narrativas constantes nos índices de *Dia a dentro* também foram iniciadas (“Pelo avesso”, “*In terrorem*”, “Sobrecanto”, etc.)²¹⁴.

Para a introdução do tom e da perspectiva narrativa, nada melhor que a própria abertura do conto, espaço em que costumeiramente Rosa aproveita para “fisgar” o leitor, como já vimos em exemplos anteriores:

Corrido, simples, com o ímpeto de franqueza que guia os arrependidos, tento narrar o que se passou, perto de mim, que em fui mesmo parte, em nossa casa, há sete anos, na Praia do Russel. (p.1)

Esse exórdio sintético é espantosamente repleto de significações e efeitos. Como dado inaugural, notemos configurar-se a composição como um relato de episódio autobiográfico: um narrador em primeira pessoa, a menção explícita à região onde o escritor habitava. Esses

²¹³ FJGR/IEB-USP, JGR-M-16,17; p. 1. A partir de agora, indicaremos apenas o número da página desse documento ao lado de cada citação.

²¹⁴ A expressão “povinho soríceo”, utilizada no conto, é adaptada de La Fontaine – “le peuple souriquois” (em “Les combat des rats et des belletes”) –, como mostram as anotações de Rosa da leitura das fábulas, realizada, presumivelmente, no período de sua estada francesa: indício que nos estimula a situar a escrita desse manuscrito para data posterior ao seu retorno ao Brasil, a partir de 1951. Ver FJGR/IEB-USP, JGR-EO-08,01; p. 41.

detalhes encontrarão complemento no decorrer da peça: a segunda esposa, Aracy, é referenciada nominalmente por seu apelido – Ara –, assim como as gatas, Mítsi e Mica (que oferecem elemento adicional para a datação do enredo). Uma segunda informação: o narrador antecipa o modo como a narrativa será conduzida – “corrid[a], simples, com o ímpeto de franqueza”. De fato, como veremos, a arquitetura do enredo é linear e de rasa complexidade, os eventos são descritos na sua ordem cronológica natural e com clareza, em simulação competente de um testemunho límpido e franco. Terceiro: a sugestão das dificuldades de narração, manifestada pelo “tento narrar”. Mais: o uso do vocábulo “arrependidos”, sinalizando desde o intróito um resultado infeliz. Por fim, a instauração de um suspense, não só pelo “arrependidos”, mas pela indeterminação da expressão “o que se passou”, convidando o leitor a prosseguir a leitura em busca de esclarecimento.

Rompamos logo o mistério: “Mãezinha na madrugada” conta o aparecimento de um camundongo no apartamento do narrador e as medidas tomadas para o extermínio do animal, interrompendo-se antes de conhecermos os resultados. Naturalmente, em vista do primeiro parágrafo, podemos inferir o desfecho: o ratinho será morto. O único manuscrito sobrevivente dessa peça, em formato datilografado, progride até a página 6, o que pode indicar a proximidade de seu fim, haja vista a simplicidade do trecho. Constatação que, se não mais, revela um grau não ínfimo de dedicação do autor para com a sua redação.

“Mãezinha na madrugada” é um texto humorístico. Embora a comicidade em Guimarães Rosa já tenha sido alvo de estudos, ousa afirmar que esse traço de sua literatura não foi ainda interpretado em toda a sua amplitude, tendo em vista a sua reincidência enfática²¹⁵. Quantidade vultosa dos textos aqui examinados tem o humor como ponto de apoio, quando não nos reportamos à obra édita em livro – quase todo o *Sagarana*, “O recado do morro”, diversos contos de *Primeiras estórias* e *Tutameia*. O tom leve e divertido cria um pacto com o leitor e, se confiarmos em “Aletria e hermenêutica”, tece uma camada superficial sob a qual o escritor pode entretecer significados mais profundos. Não é menos isso o que ocorre no conto agora em pauta. Vejamos.

Para a sustentação de uma atmosfera rocambolesca, Guimarães Rosa recorre a diversos truques retórico-estilísticos. O primeiro deles é a figuração de uma situação incômoda que flerta com o ridículo: o narrador é por duas vezes bruscamente despertado no meio da noite por um

²¹⁵ Cumpre destacar, pelo menos, o estudo de Jacqueline Ramos: RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. São Paulo: Annablume, 2009. Igualmente digna de nota é a pesquisa de Lélia Parreira Duarte sobre ironia e humor na literatura, que inclui estudos sobre Guimarães Rosa.

ruído misterioso. Como numa farsa, as personagens (narrador e esposa) embaraçam-se pateticamente na tentativa de deslindar a fonte dos rumores. O narrador se confessa de um “sono pesado” e qualifica o primeiro acordar como um “cuspo de craque de uma explosão”; a mulher tem um “sono de lebre” e é apresentada “ajoelhada ao travesseiro”, como se “intentasse surpreender um inseto intruso” (p. 1). Na segunda noite, o narrador se põe a investigar, por meio de percussão, a cabeceira da cama, provocando na cônjuge um riso de mofa. Um clima de comédia, portanto, de auto-deboche.

O principal elemento de dissonância cômica, no entanto, irrompe no nível da linguagem. A grande arte jocosa do narrador consiste em empregar um estilo rebuscado e solene para a representação de eventos e ações corriqueiras, lembrando as paródias épicas de um Henry Fielding. O efeito é obtido por meio de uma seleção primorosa de léxico, de adjetivação irônica, de expressões saborosas e de provérbios engraçados, muitos deles assentados em rimas: “tenebroso contratempo”, “desmandasse no estremunho”, “doce antro”, “radicar-me no nirvana”, “conquista penosa”, “foco cavernoso”, “anormais proezas”, “o ignoto reabria sua oficina”, “triunfante novidade”, “maturrial e cômoros”, “desvão próximo”, “barreira benéfica”, “apressado itinerário”, “o medo enruga e frige”, “[n]em o tal, nem sinal”, “só se pode ser rei em sono e sonho”. Alinhadamente, a perseguição ao ratinho é equiparada a guerra ou caçada: “estávamos em guerra, e era a luz a nossa arma”, “[o] adversário jogava bem, automático, se defendia”, “[a] guerra estava oficialmente declarada”, “amanhã, começaria a caçada”. A assimetria entre discurso e *performance* é clamorosa.

Uma estratégia final para a conformação burlesca da narrativa é a inflexão que desponta do conflito psicológico do narrador sobre a triste necessidade de se eliminar o ratinho. “Era preciso matá-lo”, ele anuncia repentinamente; mas, para adicionar na sequência: “Mas, matá-lo? Por que? Seria mesmo preciso? Um ratinho mindinho, catita, lépil, curioso e alegre, vivendo corajosamente sua vidinha bonzinho e inofensivo...” (p. 3). Deflagra-se um drama moral e filosófico, não despojado de graça, um embate entre necessidade e justiça. De um lado, a cozinheira amazonense, Maria Manhã, afeita às soluções práticas do povo, opina peremptoriamente; “Quanto *isto* costuma vir dentro de casa, não largam a gente mais” (p. 3, grifo meu). Enquanto a cozinheira coisifica o animal, o narrador paulatinamente o humaniza, embrulhando-o num invólucro afetivo. Ainda aqui, o portador de significação é a linguagem, que passa a recheiar-se de diminutivos e vocábulos ternos: “*pontudinhos* dentes de roer” (p. 3), “[o] cheiro do *bichinho* devia impregnar o tapete” (p. 4), “Até amanhã, *ratinho*, tua vida é efêmera!” (p. 4), “repugnava-me, por cruel e inútil, deixá-las [as gatas] reinar com o *pobrim*,

ratinho que o medo enruga e frige” (p. 4), “O veneno se impunha. Um *venenozinho*, era tudo. Um *subitozinho* mal-estar, um indigesto, um estremecimento cinzento de músculo em câimbra, talvez uma *pequenina* dor, *dorzinha* de camundongo, e se apagava aquele errado *pinto de vida*” (p. 4), “Ara ainda observou que o *bichoco* não vinha comer nada” (p. 6, todos os grifos são meus).

A hesitação persiste. Na primeira noite, decidem não fazer nada, esperando que o *ratinho* desista de aparecer. Deixar as gatas caçá-lo, já vimos, é considerado crueldade: “Não eu seria capaz de resgatá-lo, pondo-o a seu salvo” (p. 4). O primeiro tipo de veneno aventado, “pedaços de esponja passados no toucinho derretido” (p. 4), que inchava e afogava pelo estômago, é visto com horror, julgado uma covardia. A compra de veneno alternativo na farmácia, coadjuvada pelo entusiasmo demonstrado pelo farmacêutico, obriga o narrador a consumir uma aspirina. Quando a cozinheira informa já ter adquirido ela mesma um veneno, o narrador sente um “curto alívio” e corre para atirar o seu próprio artigo na privada. A vacilação frente à ação mortal assume ares a um tempo risíveis e tocantes.

Por detrás dessa configuração narrativa, parte cômica, parte sensível, Guimarães Rosa está a problematizar a questão que antecipamos logo acima: a responsabilidade dos atos humanos, o direito de o homem exterminar os seres mais fracos mesmo quando amparado por um suposto argumento de necessidade. (Que ela também seja de natureza econômica, não deixa de advertir ironicamente o narrador: “o tapete da casa era bonito e caro, e outros prejuízos se seguiriam, inaceitáveis nessa estreiteza dos tempos”.) Em alguma medida, está igualmente em jogo, em estado metonímico, a postura que o homem deve assumir em relação à natureza²¹⁶.

Mais: sobe ao primeiro plano a maneira como o indivíduo se comporta diante de atitudes radicais que devem provocar a morte de outrem. Decidido o destino do rato, o narrador semeia ambiguidades duras, a fim de ressaltar a maldade inerente do homem e do mundo: “Até amanhã, *ratinho*, tua vida é efêmera! – pensávamos, com *inocente maldade*; “Os planos se fizeram *alegremente*, alvoroçadamente, *somos humanos*. Ele não poderia livrar-se” (p. 4); “tanto que o *ratinho* não morresse seria um *prazer nosso* não satisfeito. Restava escolher-se o melhor meio”; “O farmacêutico mostrou um *entusiasmo* cúmplice”; “o *bom homem* [o farmacêutico] não economizava seu contentamento” (todos os grifos são meus). Não menos eficaz para a explicitação da alacridade maldosa é a longa e detalhada descrição do modo como os venenos

²¹⁶ É oportuno lembrar que em “Zoo (Jardin des Plantes)”, de 1961, Rosa volta a tematizar a necessidade da morte de um *ratinho* branco, posto como alimento de uma cascavel, num possível reaproveitamento de ideia e clima da narrativa inacabada que vimos discutindo.

são preparados. Como apogeu da presença desse gosto perverso que contamina homens e coisas, o narrador antecipa o grande motivo de *Grande sertão: veredas*, o mal misturado na beleza: “os venenos não deviam andar assim, ao alcance da gente, os venenos são produzidos por plantinhas discretas, às vezes belas flores. Por que?” (p. 5)²¹⁷

“Mãezinha na madrugada” mostra, mais uma vez, um Guimarães Rosa com amplo domínio técnico-narrativo a operar com seus elementos favoritos e construindo uma estória prazerosa e bem alinhavada, afim aos contos de *Sagarana*. Está aí o humor ingênuo que suscita empatia, o suspense bem dosado, a linguagem ataviada mas contrabalançada pela atmosfera leve. Mas, acima de tudo, o conto prima por sua dinâmica e movimento, obtidos por construções sintáticas de grande força expressiva e mimética e pela enumeração vertiginosa e ofegante de imagens em sequência, tais como a representação da fuga do ratinho – “A esse truz, o ratinho se assustara, desceria reto, caindo cai, calha abaixo, orablos de tanto gato, ganhava o pátio, terra-à-terra, até seu ratil” (p. 4) – ou a cena imaginada das gatas brincando com o camundongo – “Também, e rateiras que elas fossem, repugnava-me, por cruel, por inútil, deixá-las reinar com o pobrim, ratinho que o medo enruga e frige, gato sopata, chiando e pipiando, a carinha velha, trêmulo, choraminga, ante a enorme félea fuça, sem poder rugir nem tirar atrás, sofrendo o odor enorme inimigo, os olhos bruxos, cócegas dos rijos bigodes, a grossa adversa cauda vibrando como cobra, e tantos mimos de carrasco” (p. 4). A transplantação do palco da estória do sertão para a cidade favorece divisar, subtraindo as diferenças contingentes e abstraindo os traços comuns, a habilidade rosiana de despreender delicadamente questões amplas da existência humana a partir de um evento ordinário, cingindo-as numa roupagem que escapa ao maçante ou didático.

“A simples e exata estória do burrinho do Comandante”

Em “A simples e exata estória do burrinho do Comandante” (*Revista Senhor*, abril de 1960²¹⁸), Guimarães Rosa efetua um deslocamento bastante único de certos parâmetros de sua

²¹⁷ Por falar em interseções com outros textos rosianos, uma cantiga cantada por Maria Manhã – “Alegria do pobre é um dia só: // é uma libra de carne e um mocotó...” – é transposta para “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, circunstância que fortalece ainda mais a suposição de “Mãezinha na madrugada” ser texto anterior a 1956. Ver ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 188. Esse provérbio está anotado no diário *A boiada*, o que sinaliza que, pelo menos esse trecho de “Mãezinha na madrugada” foi escrito depois de maio de 1952. ROSA, *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 185.

²¹⁸ ROSA, João Guimarães. A simples e exata estória do burrinho do comandante. *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, p. 48-57, abr. 1960, de onde retiramos todas as citações. Apesar de publicada em 1960, essa narrativa aparece reiteradamente nos índices de planejamento rosianos da primeira metade da década de 1950, o que pode indicar

literatura: do sertão mineiro, passa-se ao litoral nordestino; da personagem-narradora em geral iletrada alcança-se a personagem culta que domina discurso e procedimentos retóricos; da dicção sertaneja, migra-se para o jargão marítimo. Poderíamos esperar diferenças acentuadas de outras ordens, mas elas esgotam-se, *grosso modo*, nesses elementos: a força centrífuga é antagonizada pela força centrípeta. Guimarães Rosa muda para continuar o mesmo.

Na medida em que os estudiosos de Guimarães Rosa vêm tentando fundamentar paralelos entre *Grande sertão: veredas* e narrativas que o antecederam, como “Com o vaqueiro Mariano” e “Meu tio o Iauaretê”, surpreende que tenham dado tão pouca atenção às semelhanças entre o romance e “A simples e exata estória do burrinho do comandante”: a) um monólogo dirigido a uma segunda pessoa que, se interfere raramente na narração com perguntas subentendidas²¹⁹, é várias vezes referenciado – “Veja, em Camões, as descrições” (p. 51), “O sr. pode às vezes distinguir” (p. 54), “o sr. dirá, como eu mesmo disse” (p. 55) etc; b) o teor memorialista do relato, transmitido por um homem já “aposentado”; c) um narrador feito “filósofo”, indagando e teorizando sobre os perigos do viver. A diferença entre o ex-jagunço e fazendeiro semi-analfabeto, e o ex-comandante da Marinha versado em humanidades repele, em princípio, as aproximações. Mas, se os despirmos de suas contingências sociais e retóricas, o parentesco transparece: eles cumprem a mesma função narrativa. Ou, como observa Jon S. Vincent: “his diction [do Comandante] is a maritime version of Riobaldo’s”²²⁰.

Outro traço de destaque a respeito de “O burrinho do comandante” é a maneira dificultosa com que o conto tenta amalgamar estória (ou narração), matéria factual (ou descrição) e especulação filosófica (ou reflexão). Esse é, eu diria, o grande equilíbrio forcejado por Guimarães Rosa em todas as suas peças ficcionais, do qual resultam produtos mais ou menos felizes. Nesse conto, em particular, o autor mistura: duas linhas narrativas principais que se cruzam no final; estórias secundárias de teor parabólico; informações técnicas sobre barcos e navegação, geografia e cartografia; amiudadas referências históricas e literárias; múltiplos provérbios e aforismos.

uma redação preliminar mais precoce, como já propôs Ana Luiza Martins Costa. (ver p. 24 desta tese). “A simples e exata estória do burrinho do comandante” não conseguiu, mesmo nos dias atuais, atrair o interesse da crítica. Até um livro inteiramente dedicado a *Estas estórias*, como o de Edna Calobrezzi, só lhe dedica pouco mais de seis páginas. De resto, encontramos apenas comentários sucintos de Paulo Rónai, Fernando Py, Irene Gilberto Simões e alguns outros.

²¹⁹ Em pelo menos duas passagens é possível surpreender a intromissão do interlocutor: uma, em que pergunta pela cor do navio: “Cor? A de destróier. Já, naquele tempo, o ‘cinzento tático’, meio azulado ou esverdeado – que substituíra o ‘verde-torpedeiro’”; outra, em que indaga como o cargueiro fez para descer os burros em terra: “Como? Com os paus-de-carga – guindaste de pobre, há quem o diga”.

²²⁰ VINCENT, op. cit., p. 129.

Organizada em 27 capítulos (ou seções numeradas), a narrativa deixa-se dividir sem muita relutância em três partes: a primeira, da seção I a XI, é uma grande preparação, em que o Comandante contextualiza sua condição militar e habilidades marítimas, relata a viagem do Rio de Janeiro ao Maranhão e descreve a região e seus primeiros afazeres no local; a segunda, da seção XII a XIX, é onde nascem e se avolumam a tensão narrativa e as angústias do narrador, em função dos problemas políticos em terra e daqueles de disciplina no navio, meio reais meio imaginados; a terceira, da seção XX a XXVII, corresponde ao desenlace do enredo, com a mudança de foco para os trabalhos no navio cargueiro e a aventura do burrinho que se joga ao mar. Esse esquema que, na edição que tomo como base, estende-se por mais de 40 páginas²²¹, permite visualizar a principal estratégia narrativa do conto – o retardamento: a estória demora para se estabelecer, demora para chegar ao ápice da crise e demora para se resolver.

O retardamento narrativo, estamos cansados de saber, é um estratagema habitual da literatura rosiana. Em *Sagarana*, a extensão esticada das composições leva vários estudiosos a questionar a sua inserção na categoria de contos: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” têm o andamento de seu enredo nuclear constantemente embaraçado por descritivismo hipertrofiado ou estórias paralelas. Estratégia que se vincula à arte oral de contar estórias, o enfraquecimento da narrativa é, em geral, evitado pela beleza expressiva das descrições (“São Marcos”) e pelo interesse autônomo ou relacional que as estórias secundárias promovem (“O burrinho pedrês”, “Corpo fechado”). Somem-se um certo humorismo farsesco e o colorido movimento de estórias cheias de pequenos incidentes (“O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”) e a atenção do leitor/ouvinte está garantida. Vejamos como isso se dá em “O burrinho do Comandante”.

Se “Meu tio o Iauaretê”, por exemplo, é uma aula sobre onças, “A simples e exata estória do burrinho do Comandante” é uma aula sobre a arte de navegar. Para configurar um zagaieiro que vira onça, Guimarães Rosa o fez mesclar, na sua fala, o português, o tupi e a onomatopeia animal; para conformar um especialista em trabalhos marítimos, Rosa o faz expressar-se no seu dialeto profissional, metaforizando linguisticamente os fenômenos do mundo e a sua concepção de vida a partir dos termos específicos de sua lida. Admitamos não ser tarefa de pouco mérito essa compatibilização entre ofício, língua e psicologia, levada a cabo de forma consistente na extensão de quatro dezenas de páginas. Poucos são os escritores que teriam se dado a esse incômodo. Assim, se não por outra virtude, esse esforço qualifica “O burrinho do Comandante”

²²¹ ROSA, João Guimarães. A simples e exata estória do burrinho do Comandante. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 25-67.

como um grande experimento narrativo, assim como o foram *Sagarana* e a sua absorção do falar sertanejo e “Meu tio o Iauaretê” e a sua miscigenação linguística.

Sabe o que é um contratorpedeiro, um destróier? Era – uma lata. Pequenino, bandoleiro e raso, sem peso o casco, feito de reduzida matéria e em mínima espessura – só alma, -- seu signo tem de ser todo o da debilidade em si e da velocidade agressiva. (p. 50)

Sua velocidade, com as duas caldeiras acesas: 27 nós; com uma só: 20 milhas por hora; no comum, velocidade de cruzeiro: 13 milhas. Seu número era o 24. (p. 50)

Releve-me bordejar com o assunto, mas sabe o que é “formatura de linha”? (p. 50)

Mesmo com o mar levantado, nele valia suspender e estar-se aguentando. Assim recordo as vezes de quando íamos forçar o tempo, e no receber “a capear”: pegando pela bochecha o vagalhão, que vem, passa, lava de lado a lado a proa e a vante, salta água aos morros montes... (p. 51)

O fato era um “aguaceiro”, isto é, um temporal simples, mas virado logo em “aguaceiro sujo”, digo, temporal com chuva. Mas um desses, de aspirante se agarrar com unhas e dentes ao beliche, pois o barco se inclinava por vezes de 50 a 60 graus, de cada lado, atravessava e jogava, desde que caíra o tempo, balançando de quebrar coisas e louças. As ondas rompiam na coberta, com horror de rumor, arrombaram a faxinaria, das trincheiras abertas saíam as vassouras, rodavam os tambores de óleo... Pedia-se mais às máquinas, e – ferra! – que o Amazonas se comportava, que o coração dele batia... (p. 51)

Um segundo foco de virtuosismo descritivo se forma ao redor da cidade de São Luís:

Conhece São Luís? É antiga, tresanda a decorosas quimeras, e grava com um relento de torpor o passado, não obstante a certa e simpática veemência de seus habitantes. Achei-lhe encantos. A cidade estudável, com ruas desentendidas de sinuosas, de muitas ladeiras, as ricas igrejas de repente vetustas, diz-se que são ligadas entre si por subterrâneos cheios de morcegos... Os sobrados centenários, imensas quadras desses, sobradões de dois ou três andares, mansões e beiras salientes, balcões com grades de ferro bem trabalhadas, mirantes. E azulejos, azulejos, por vezes se estendendo até às cimalhas [...] (p. 52)

Recorde a sua geografia. Veja, a costa do Maranhão é o desenho, a linha frontal duma gaivota em voo, o desdobrar-se d’asas: ela encentra um V, um golfo aberto em ângulo. O dado esquerdo desse gólfão é a baía de São Marcos, baía do Tubarão, há quem o diga. Na verdade, por ali dá muito esqualo, às vezes enxameiam, e o tempo, à noite, cheira a melancia. No foco, a ilha onde se situa a capital, numa esplanada sobre outro golfete – este braço da baía, em que saem os estuários de dois rios. São Luís tem água por três lados. Os rios são o Bacanga e o Anil. (p. 52)

À direita, o bloco da Ponta de São Francisco, com o grande prédio do Asilo da Mendicidade, e casas, entre coqueiros, juçareiras, mangueiras e cajueiros, em penduramento no barranco; mas abaixo, mangues densos, e, enfim, no sopé, as pedras arroxeadas, musguentas, onde o mar dá. A Ponta de São Francisco termina numa escarpa alta, ribanceira escavada. Segue-se-lhe, após a foz do Igarapé da Jansen, a Ponta da Areia – de areia muito amarela, – depois do Forte, acinzentado, depois de casinhas; e o farol e a semafórica, com o mastro e as bandeirinhas de cores, para os práticos. (p. 54)

Em partes menos extensas, saberemos ainda o modo como a baía seca, como os navios são consertados no recuo da maré, e até presenteados com um perfil do cargueiro de burros.

Esse empilhar de informações náuticas e geográficas, conquanto cumpra a afamada função de retardamento e sirva para qualificar o caráter metucioso (e verboso) do narrador, nesse conto, ao contrário de tantos outros de nosso autor, parece entreter uma relação orgânica muito mais tênue com o enredo, desnudando a sua aparência algo acessória e descartável: narrador e autor, no afã de demonstrar com demasiada diligência seus conhecimentos e capacidade descritiva, acabam cansando o leitor e minando a força e o encantamento da estória.

O recurso a personagens e eventos históricos e a trechos de obras literárias parece sofrer do mesmo mal. Citadas meio a esmo, suas aparições parecem não fazer jus ao contexto, dando a ideia de figurarem antes como mostra de erudição má aplicada que pontos de apoio que sustentem os fatos da narrativa. Vale a pena elencar os nomes citados, para cálculo de sua extravagância: Rodjiestvênski e Nebogatoff, comandantes russos durante a Guerra Russo-Japonesa (1904-1905); Nelson, oficial da marinha inglesa, destacou-se nas guerras napoleônicas; Almirante Saldanha, Visconde de Tamandaré e chefe Barroso – participaram da Guerra do Paraguai, com vitória na Batalha de Riachuelo; Beatty e Jellicoe, comandantes ingleses durante a Primeira Guerra Mundial – participaram da Batalha de Jutland, em que venceram a armada alemã; Lorde Cochrane, contratado pelo governo brasileiro para combater os portugueses rebeldes à Independência; Ruyter e Henry Morgan, piratas; Cristóvão Colombo e Vasco da Gama, navegadores na época das Grandes Navegações; Temístocles, general ateniense – venceu os persas na batalha naval de Salamina; Camões, Homero, Maquiavel, poetas e filósofos. Assim, por exemplo, ficamos sabendo que Nelson também enjoava no mar; já a missão objeto do relato chega a ser cotejada às batalhas da libertação do Maranhão, de 1823, e à Batalha do Riachuelo, de 1865.

A justaposição de grandes personagens e feitos históricos à modesta e pouco aventureira missão do Comandante sugere, pelo contraste, uma intenção cômica ou pelo menos irônica, muito própria de Guimarães Rosa, que se delicia, muitas vezes, em colocar suas personagens em conjunturas ridículas. Tal leitura, no entanto, só se sustentaria numa narração em terceira pessoa, e não nessa que sai da boca do próprio herói do conto, o qual, como regra, procura construir uma imagem positiva de si mesmo como aquele que tem conhecimento de seu ofício e é dotado de tino e erudição que não podem ser subestimados. Esse ponto, aliás, parece de certa importância: no meu entender, Guimarães Rosa falha em criar uma personagem com a qual o leitor possa efetivamente cultivar empatia genuína: o Comandante é demasiadamente assertivo, excessivamente técnico e distribui exageradamente dados e superfluidades como um professor, em contraposição ao que deveria constituir um simpático contador de histórias; para ele falta, inclusive, aquilo que sobra para a maioria dos narradores rosianos – o tom espontaneamente humorístico: mesmo o malabarismo e a originalidade linguística de que é extraordinariamente dotado não lhe atenuam satisfatoriamente a formalidade e a seriedade próprias de sua disciplina militar (o que não deixa de contribuir para a coerência formal do discurso). Já, em outros aspectos, o Comandante está muito próximo do narrador de “Histórias de fadas”. Vimos, antes, como, nessa crônica, abundam referências históricas e culturais de atordoar o leitor, ditadas por um narrador que estende arbitrariamente a narrativa pela inserção de estórias paralelas e comentários digressivos. A semelhança chega ao ponto de o Comandante iniciar sua estória elencando animais que se transportavam em navios – um cachorro, um carneiro, um macaco, papagaios e passarinhos –, depois de sugestivamente qualificar o dia do encontro do burrinho como “vivido demais, quase imaginado”, isto é, feérico.

Estabelece-se, assim, um certo *ethos* narrativo, um certo modo de contar. O enredo é extremamente simples, a verdadeira ação só acontece nas páginas derradeiras. O resto, para o desejado prolongamento da estória, deve ser suplementado com divagações técnicas – os exercícios de navegação, a conformação das paisagens, as referências históricas e literárias – e especulações subjetivas – a desconfiança, a dúvida, a indecisão –, que se acentuam a partir da segunda “parte” do conto. Pela hipertrofia de alguns desses “enchimentos”, Guimarães Rosa fará explicitar a significação maior da estória.

São pelo menos três os principais elementos narrativos que Rosa escolhe elevar à categoria de condutores dos significados alegóricos de “A simples estória do burrinho do comandante”, seja pela insistência de seu aparecimento ou pela sua colocação em posição de destaque. O primeiro deles é a estrofe 106 do Canto I de *Os Lusíadas*:

- 1 No mar tanta tormenta e tanto dano,
- 2 Tantas vezes a morte apercebida...
- 3 Na terra tanta guerra, tanto engano,
- 4 Tanta necessidade aborrecida!
- 5 Onde pode acolher-se um fraco humano?
- 6 Onde terá segura a curta vida,
- 7 Que não se arme e se indigne o Ceo sereno
- 8 Contra hum bicho da terra tão pequeno?...

Fatiada em quatro pedaços, a estrofe aparece dessa maneira: seção VII, versos 1 e 2: glosando a tempestade que o Comandante enfrenta na viagem para o Maranhão; seção XII, versos 3 e 4: enfatizando as atribulações políticas em que o narrador-protagonista se mete em terra; seção XIV, verso 5: arrematando a estória do guarapirá e do mombêbo; e seção XXIII, versos 6 a 8: ilustrando os perigos passados pelo burrinho no mar. Ora, a maneira como a estrofe camoniana resume e alegoriza o conto é óbvia: o retrato de um homem (o Comandante) acossado por perigos e dificuldades em mar e em terra.

O segundo elemento narrativo responsável por guardar uma das chaves da composição é a estória do guarapirá e do mombêbo, colocada estrategicamente na seção XIV, isto é, numa posição que pode ser considerada como o meio da narrativa. Em resumo, trata-se do relato do modo como um gavião do mar rouba violentamente a comida de um pato pescador. A mensagem, pelo menos no nível mais superficial, é também bastante clara: como lei da natureza, o mais fraco sucumbe ao mais forte. Para garantir o entendimento e insistir na importância do caso, o narrador volta a se referir à cena no início da seção XVI.

Finalmente, o terceiro vetor das significações do texto são os provérbios e aforismos que vão constituir a filosofia de vida do narrador e a lição tirada dos acontecimentos em questão e da longa vida de profissional do mar. Essas intervenções reflexivas tornam e retornam ao longo do texto, formando, apesar de sua variação discursiva, um sistema de pensamento razoavelmente íntegro e coerente que visa a agir sobre o leitor por meio de sua repetição. Se os colocamos em sequência, seremos capazes de patentear mais facilmente as suas proposições:

A beleza e disciplina, o que serve para ensinar a não se temer a morte. Para não temer a vida, não tanto [...] (p. 51)

Hoje, penso que a arte de viver deve ser apenas tática; toda estratégia, nessa matéria, é culposa. (p. 51)

Dos males e bens, na ida, a gente tem bens e males, na volta. Ou seja, que cada um se resguarde, mediante rotina e disciplina. (p. 51)

Sabe-se que esta vida é só a séria obrigação de cada um, enquanto flutue. (p. 51)

[...] a regra cerrada simplifica [...] (p. 51)

Ah, a gente navega na vida servido por faróis estrábicos. (p. 51)

[...] tudo o que vem, vem a invisível relógio, como os alísios e as trombas, como as calmarias [...] (p. 53)

Ah, a gente tem de mover-se entre os homens – os reais fantasmas, e de partilhar das dúvidas e desordens, que, sem cessar, eles produzem [...] (p. 53)

É, a regra cerrada simplifica-nos. (p. 55)

Ah, o erro é o elemento nosso, da vida, ele está nas velas e está no vento. (p. 55)

Só em certas horas é que a gente tem tino para tirar juízo novíssimo do que é corriqueiro. (p. 57)

[...] na vida, igual como quando se indo num navio, só uns palmos, quase imaginários, separam a criatura, a cada instante, do mundo de lá de baixo, que é de desordenada e diabólica jurisdição [...] (p. 57)

[...] se demorar n'água, tubarão come [...] (p. 57) ²²²

Estão, aí, tanto os motivos e princípios do Comandante, quanto os do homem e escritor Guimarães Rosa, especialmente aqueles que terão desenvolvimento mais consequente em *Grande sertão: veredas*: o problema da vida perigosa²²³, a vontade de viver segundo um roteiro seguro e pré-definido (“Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho”²²⁴), a presença do demônio/mal se imiscuindo nas ações humanas, o emergir do maravilhoso no fato mais banal, a força do destino. Mais

²²² Em sua dissertação de mestrado, Fernanda Renne Borges de Menezes também faz uma compilação de aforismos do Comandante, construindo o que ela chamou de “poema-testemunho” (ver MENEZES, Fernanda Renne Borges Sant'Ana de. *Entre a naftalina e a alfazema: linguagem, memória e história em Guimarães Rosa*. 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacases, 2009, p. 114). Tive escrúpulos em repetir o procedimento, mas como a pesquisadora que me antecedeu não empreendeu uma melhor interpretação do sistema filosófico esboçado pela seleção, não consegui encontrar outro remédio.

²²³ Como também observa Jon S. Vincent: “his observation [do Comandante] that ‘we navigate through life served by cross-eyed beacons’ might be taken as a nautical version of ‘living is a dangerous business’”. VINCENT, op. cit., p. 129.

²²⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, 2001, p. 261.

camufladamente, o narrador toca na questão do auto-aperfeiçoamento (simplificação) via rotina de sacrifícios (disciplina) e, eventualmente, oração, falhada num primeiro momento (“Não podia chegar à minha simplificação. Também para isso, há uma rotina, ou uma técnica; uma e outra me faltavam”, p. 55), mas conquistada pela epifania do encontro com o burrinho (“Enquanto me distraía com concentrada mente, apreciando as soléncias que referi, de toda maneira eu me desferrava do disparado curso de pensamentos de todo-o-mundo, das praxes tortas do viver, da necessidade. Não era quase como se eu tivesse rezado?”, p. 57) – temas que encontramos, por exemplo, em *Rei de ouros*, *Rei de espadas* e “Cidade”.

Para coroar, não satisfeito em disseminar parcelas de sua visão de mundo pela narrativa, o Comandante oferece, em forma de sùmulas devidamente embaladas para viagem, os aprendizados e conclusões extraídos da experiência vivida: “se demorar n’água, tubarão come”; “Os fatos foram para reemitir-me?” (p. 57); “por ele [o burrinho], graças, eu pudera, dobrada a ponta, achar a risca de demandar barra aberta, por cabo-lamar” (p. 57). Já uma observação passageira, ainda na parte inicial do conto, permite ligar “O burrinho do comandante” a outros conceitos-chave encontráveis na ficção rosiana: “Eu deveria mostrar grandeza, coragem, gravidade e força, em minhas funções... // Mais a sagacidade, por minha conta acrescentei, o leão vai bem com a raposa” (p. 52). Leão e raposa, coragem/força e sabedoria/astúcia são as qualidades nucleares do herói de Guimarães Rosa.

Evidenciados aqueles que consideramos ser os principais elementos de apoio à construção da significação do texto, somos obrigados a chamar a atenção para o traço de exagerado didatismo de todos esses recursos. Inusitadamente, Guimarães Rosa foge à sua prática mais canônica e escolhe dirigir de maneira descomedida a interpretação de seu conto: a estrofe de Camões, a parábola do guarapirã e do mombêbo e os aforismos e reflexões do narrador desvelam com escassa sutileza e mínima ambiguidade as “mensagens” subjacentes à estória. Basta tomarmos como termo de comparação uma narrativa aparentada como “O burrinho pedrês”, para percebemos que os mecanismos de significação de “O burrinho do comandante” estão desajeitadamente escancarados. No conto de 1946 também há estórias paralelas e provérbios colocados nas bocas das personagens; lá também existem relações intertextuais com a epígrafe do conto e com as quadras espalhadas pelo texto; lá também uma moral relativamente simples – a vitória da prudência – está sendo veiculada; e, apesar disso, o aspecto didático de “O burrinho pedrês” é mascarado com grande eficácia, porque o narrador dá suficiente grau de liberdade para a estória se apresentar ao leitor, que dela deve tirar as suas próprias conclusões; e as estórias interpoladas, não obstante organicamente ligadas ao enredo

principal, não o resumem esquematicamente, mas funcionam como peças quase autônomas com charme próprio, enriquecendo mais o tom da narrativa que seu significado.

É engraçado, inclusive, que a própria crítica pareça ter ficado de mãos atadas com o determinismo interpretativo imposto pelo conto. Edna Calobrezi, em seu curto estudo, além de destacar o uso da linguagem técnica da Marinha e o uso de citações eruditas e frases feitas, faz pouco mais que insistir no paralelismo das situações do Comandante e do burrinho, e no fato de este último ter influenciado benéfica e decisivamente o Comandante a tomar uma ação e deslindar seus próprios problemas; os demais comentadores, pretéritos e subsequentes nada acrescentam. Isso parece apontar para a dificuldade de extrair do conto mais do que aquilo que já está tão ostensivamente em sua superfície.

Sublinhar o que avaliamos constituir limitações formais de “O burrinho do Comandante” – descritivismo e alusões de débil relação com o enredo; falta de empatia do narrador-personagem; didatismo exacerbado – não deve ser razão para que descuremos dos méritos do conto. Num nível de abstração maior, ele é extremamente bem montado e conduzido com mão firme; além disso, a exploração linguística é admirável. No campo dos achados linguístico-metafísicos, somos brindados com uma formulação deste tipo: “O sr. pode às vezes distinguir galhos de negalhos, e tassalhos de borralhos, e vergalhos de chanfalhos, e mangalhos e frangalhos... Mas, e o vice-versa quando?”. Em trecho de maior introspecção paranoica, as construções metafóricas, mesmo as de teor marítimo, fazem até esquecer, pela beleza expressiva, estarmos diante de um narrador militar algo bitolado:

Que passo que havia de temer? Mal à verdade, me emendava num pressentimento, como se tivessem dado corda, dentro mesmo de mim, para algumas desgraças. Aquilo estava às portas. Sempre para a hora seguinte – vindo-me pelo través. Ai, lobo do mar... A advertência apontava de tudo, do rumor da fola, das vigias, do escuro além, do constante virar do mar, do sangue no corpo, dos grandes fundos, do ar da baía, pejado de todos os sais. Já pouco me sabia, em imersão máxima, naufragava no beco do desespero, com mil trovões! (p. 55)²²⁵

²²⁵ Com poucas modificações, esse trecho podia ser facilmente transplantado para uma narrativa introspectiva como “Páramo”, o que mostra a dificuldade que Rosa teve em moldar esse narrador premido pela disciplina e por um estranho e inesperado lirismo. Jon S. Vincent o caracteriza de forma semelhante: “The captain is a curious combination of pragmatist and dreamer”. VINCENT, op. cit., p. 129.

No momento climático da fuga do burrinho e seu mergulho no mar²²⁶, a narrativa ganha andamento vivo e vigoroso, permitindo ver como a dicção épica supera em muito, no caso em questão, a cadência professoral-expositiva (e especulativa) que a antecede. Aí, muitas passagens adquirem um benfazejo tom humorístico e são dotadas de segmentos rítmicos afins aos encontráveis em “O burrinho pedrês”, com métrica, rimas e aliterações:

Ademais, os que haviam sido apeados, tungavam também, por pés e por patas, a romper cabrestos. Alta cena! O malho batia, burro saltava, gente gritava, burro pulava, gente corria... Aí, xingavam, escorregavam no lamarar do lodo, pegavam burro pelo rabo, coice dali, negaças daqui, faltando só fanfarra e salvas, meia dúzia de disparos de tiros... (p. 56)

A introdução da aventura do burrinho, que dá início à terceira “parte” do conto, é magistralmente promovida por meio de uma pequena mistificação, lembrando expediente usado por Dostoiévski, em *Memórias do subsolo*²²⁷:

Só por embirração e *bluff*, bocejei e aponte para qualquer longe. Disse: // – Espie²²⁸ para ali, que o sr. já verá.... // O Varelo olhou. Pois, olhou tanto, que, no que ainda olhava, e no imediato momento, isto é, daí a uns três minutos, lá aparecia o vulto de uma embarcação entrando. Era um cargueiro. Era o cargueiro, que arribava. O tal, o dos burros! (p. 55)

A narrativa ainda fabrica alguns engenhosos espelhamentos e reversibilidades, assentados sobretudo na oposição terra e mar. O Comandante sofre a desconfiança dos políticos em terra, mas também a sente procedendo de seus subordinados no navio, enquanto desconfia igualmente desses últimos (ou de todos, incluindo a si próprio?). O conserto do cargueiro dos burros durante o recuo da maré funda nova dicotomia entre “dentro” e “fora”, terra e mar, criando uma homologia estrutural mais sofisticada entre as situações dos burros e do Comandante: enquanto este oscila entre porto e terra (dentro e fora), sem achar segurança em nenhum dos polos, os burrinhos do cargueiro são transferidos do barco para a terra seca e da

²²⁶ Cabe notar, aliás, a reincidência do motivo do mergulho na obra rosiana: o “despencar” final do menino de “Pirlimpsiquice”, e, por que não, o *salto mortale*, de “O espelho”?

²²⁷ Nessa novela, o protagonista passa dias esperando a visita de Lisa, convencido de que ela chegará exatamente às sete horas. Quando julga que ela não virá mais, e no meio de uma violenta discussão com o criado, Lisa aparece, precisamente quando o relógio anuncia o horário previsto.

²²⁸ Edições da *Nova Fronteira* escrevem “Espiei”, o que está equivocado.

terra seca para o barco, encontrando ameaças nos dois extremos. Finalmente, em mais de uma passagem o narrador sugere que as desconfianças e dúvidas de que se sente alvo, tanto da parte dos maranhenses, quanto de seus oficiais, eram fruto de sua própria imaginação. Se melhor e mais consistentemente explorada, essa ideia poderia dotar o conto de maior ambiguidade, abertura e alcance humano, ao encenar o motivo do homem enredado em suas próprias fantasmagorias. Guimarães Rosa, todavia, prefere a solução mais “fácil”, fazendo tudo ser resolvido magicamente pelo acontecimento do burrinho.

A título de balanço: Guimarães Rosa tinha uma estória interessante – o burrinho que se joga ao mar e é salvo por um navio da Marinha (não importa aqui se as demais coordenadas histórico-geográficas são reais, nem se o Comandante que narra os eventos realmente existiu): juntam-se aí ocorrência inusitada e presença de animal simpático, ambos componentes de agrado do autor; desse fato básico, o escritor deve fazer um conto. Aproveitando o contexto, e, em consonância com sua índole criativa no que tange à pesquisa linguística e conformação original de discursos, Rosa arma uma situação narrativa em que o narrador pode se exprimir segundo jargão e registro adequado à sua profissão e psicologia, derivada da prática do ofício. Naturalmente, essa linguagem só pode existir num nível de idealização e caricaturização extrema, mas isso não é coisa que incomode nosso autor. Tudo isso estabelecido, Guimarães Rosa põe a funcionar seu arsenal de artifícios narrativos: o detalhismo descritivo amparado em dados técnicos e enciclopédicos; as estórias paralelas e referências intertextuais que concentram e/ou amplificam as significações profundas da narrativa; a inoculação de “lições de vida” na forma de reflexões, provérbios e aforismos. Como ressaltai no início desta análise, esse é o procedimento básico da criação rosiana, verificável em grande parte de suas narrativas. Importa avaliar com que felicidade o escritor logra manejar esses instrumentos e formar um todo coerente.

Em “O burrinho do Comandante”, argumentamos, o resultado não é dos melhores: o descritivismo é árido, a personagem-narradora é menos cativante, a estória paralela é demasiadamente esquemática, as citações são ou excessivamente estrangeiras ou pouco instigantes, a moral é franqueada com muito espalhafato. Se aqui temos em germe motivos e estratégias narrativas que vicejarão com maior beleza em *Grande sertão: veredas* – o monólogo dialogado, o problema da vida como campo-minado, a busca de uma norma do bom-viver –, é no romance que o autor conseguirá superar esquematismo e didatismo, facultando a emergência de uma obra aberta e ambivalente.

Em conformidade com a vocação desta tese não estamos querendo fazer de “A simples e exata estória do burrinho do Comandante” uma espécie de laboratório para a ficção posterior de Guimarães Rosa, nem uma experiência frustrada. Penso que as eventuais imperfeições do conto devam menos ao emprego hesitante ou inexperiente de procedimentos narrativos (os quais Rosa, aliás, já vinha usando desde *Sagarana*), do que da armadilha que o autor preparou para si mesmo, ao tentar subordinar todos os elementos do conto ao tema marítimo – radicalismo que o levou a enxertar soluções pouco convincentes ou eficazes, começando pela configuração do próprio narrador-personagem que não cativa. Em certa medida, se me for permitido o paradoxo, o conto se ressentia de ser rosiano – em voltagem muito alta –, mostrando, enfim, que, a despeito de variações de superfície, o cerne dos procedimentos narrativos de Guimarães Rosa arranja forma de se propagar pela obra canônica e pela “marginal”.

“Homem, intentada viagem”

Zé Osvaldo é uma espécie de liame entre os foliões de “*De stella et adventu magorum*” e o pai de “A terceira margem do rio”²²⁹. Por meio da aproximação entre esses textos, portanto, talvez já possamos vislumbrar a força e os limites de “Homem, intentada viagem” (*O Globo*, 18 de fevereiro de 1961). No âmago dessa avaliação estão em jogo problemas tais como a relação entre documento e ficção e o que eu vou chamar, frouxamente, de conformação da “situação narrativa”.

O texto é constituído por dois planos principais. O primeiro é uma moldura (ou espinha) narrativa em que um narrador – a princípio, o próprio sujeito empírico João Guimarães Rosa a relatar uma experiência autobiográfica oriunda de sua estada na Alemanha, entre 1938 e 1942 – conta o aparecimento de Zé Osvaldo no Consulado de Hamburgo, sem documentos e dinheiro; a decisão de repatriá-lo para o Brasil no próximo navio disponível; de como Zé Osvaldo passava os dias no Consulado; a partida de Zé Osvaldo; a sua morte, anos mais tarde, ao atirar-se na Baía de Guanabara. No interior ou interstícios dessa moldura narrativa, um segundo plano discursivo se intromete, especulativo, reflexivo: o traçar do retrato psicológico de Zé Osvaldo,

²²⁹ Eneida Maria de Souza reconhece igualmente o parentesco entre Zé Osvaldo e a personagem de “A terceira margem”, mas não a estende explicitamente aos foliões, precursores de ambos. (SOUZA, Eneida Maria. Rosa entre duas margens. *Margens/Márgenes*, n. 1, 2002. Disponível em <<https://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/rosa.htm>>. Acesso em: 31 maio 2016).

com incursões na sua história pregressa. É ocioso afirmar que o centro de significação de “Homem, intentada viagem” está nesse segundo plano.

Nessa empresa de caracterização da personagem, o narrador concentra esforços em investigar e dar a conhecer dois aspectos da personalidade de Zé Osvaldo: um, o seu modo de ser e de se conduzir; dois, as razões pelas quais ele, reiteradamente, abandona o Brasil pela Europa, numa viagem sem planos, destino e objetivos. Da primeira instância de esquadrinhamento, a surpresa do resultado é sermos apresentados a um homem que, malgrado a sua situação ímpar e comportamento inusitado, nada tem de excepcional. Ao contrário, sua aparência e maneiras denunciam um indivíduo de quem menos seria esperada uma atitude drástica, rebelde ou fora do comum:

[...] bem-encarado, bem-avindo, sem semblante de bobático, sem sentir-se de sua situação, antes todo feito para imperturbar-se [...]
 [...] serenidade fresca, expedindo uma paz, muito coada, propríssima [...]
 [...] roupa asseada e não amarrotada [...] no peito uma flor [...]
 [...] em enleio de problemas não se retardava [...]
 [...] desprovido de curiosidade [...]
 [...] quieto, brejeiro [...] sorrisos seriosos [...]
 [...] jejuava em tudo [...]
 [...] seu fluido, neutro [...]
 [...] liso e recontente, o sorriso sem defeito [...]
 [...] desenvolvido [...] capaz e calmo²³⁰ [...]

A síntese de Zé Osvaldo se arranja nesta maravilhosa série de comparações, a um tempo cômica, extravagante e precisa:

comum como uma terça-feira, *otimista* como um pau de cerca, *risonho* como um boi no Egito, *indefeso* como um pingo d'água sozinho, *desmemoriado* como um espelho [grifos meus]

O contraste entre “aspecto e atitude” e “as linhas tortas de seu procedimento” é tão grande, que o narrador precisa, por duas vezes, pleitear a sanidade da personagem: “sem semblante de bobático” e “Não seria louco, a não ser da básica e normal doideira humana”.

²³⁰ ROSA, João Guimarães. Homem, intentada viagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1961, de onde retiramos todas as citações.

Vale lembrar que, na galeria de “personagens” rosianos, muitos deles são delineados ou escolhidos exatamente por seu traço de medianidade e, às vezes, por seu rebaixamento em relação a essa linha (o burrinho pedrês, por exemplo, velho, cansado, desprezado; ou os “loucos” de “O recado do morro”). Em particular, podemos remeter ao modo como Rosa inicia a caracterização do vaqueiro Mariano: “Típico, e não um herói, nenhum”. A afiada percepção de Guimarães Rosa quer, usualmente, surpreender o menos apto dos seres naquele instante em que, superando limitações e expectativas alheias, executará o gesto grandioso²³¹.

O segundo olhar inquiridor que o narrador lança sobre Zé Osvaldo tem como objetivo determinar os eventuais motivos de sua prática estrambótica. De difícil abordagem e explicação, o tema tem de ser, mais de uma vez, definido pelo negativo:

Não é dizer fosse [Zé Osvaldo] um raso vezeiro vagamundo, por ânimo de vadiação e hábito de irrealidade, atreito às formas da aventura.

Apenas não a simples veleidade de fugir ao normal, à lengalenga lógica, para espriar cuidados, uma maneira prática de quimerizar.

De forma mais direta, mas não menos nebulosa, explica-se: “Tinha aquilo, que lhe vinha repetidamente sempre, tãntalas vezes: a necessidade de partir e longinquir, se exportar, exairar-se, sem escopo, à lontanania, às penúltimas plagas” – “exigência pacífica” que se transfigura, por meio de belíssima imagem, na “fome espacial dos sufocados”. Mais obscuramente, supõe o narrador: “Outra a sua famigeração e círculo de motivos: sujeito a um rumo incondicional, à apropriação de outro tempo, projeto de vastidão, e mais que pensa”. E, remata: “Ele era sempre da outra margem”.

No centro de “Homem, intentada viagem”, Guimarães Rosa enuncia uma reflexão que pretende ser uma chave de leitura do texto, uma espécie de boia salva-vidas para os desavisados. Transcrevamo-la:

²³¹ A lista é imensa: Manuel Fulô, de “Corpo fechado”, o capiau de “Duelo”, Augusto Matraga, que precisa primeiro descer ao nada para poder enfim elevar-se à santidade. Eneida Maria de Souza confirma: “[Zé Osvaldo trata-se de um tipo de personagem que compõe o universo fabular de Rosa, não só pela sua natureza vagabunda, aventureira e marginalizada, mas ainda por ter sido inspirada em fato acontecido na época em que o escritor ocupava o cargo de cônsul-adjunto em Hamburgo, de 1938 a 1942”. SOUZA, op. cit.

A gente nem tem ideia de como, por debaixo dos enredos da vida, talvez se esteja é somente buscando conseguir-se no sulco pessoal do próprio destino, que é naturalmente encoberto; e, se acaso, por breve trecho e a-de-leve, se entremostra, então aturde, por parecer gratuito e absurdo e sem-razão. Convém ver. Só raros casos puros, aliás, abrem-nos aqui um pouco os olhos. // Notavelmente, o de Zé Osvaldo.

Ainda que se proponha como acontecimento real²³², é impossível não associar a estória de Zé Osvaldo a outros episódios ficcionais célebres da literatura mundial, especialmente quando vemos nela um germe para “A terceira margem do rio”. Em *Moby Dick*, de Herman Melville, Ishmael, o narrador-protagonista, revela, logo no primeiro parágrafo do romance, a íntima necessidade, igualmente pouco explicável, de partir para o mar²³³. Para mascarar a coincidência, Rosa terá o cuidado de enfatizar que, para Zé Osvaldo, o mar era apenas “meio de trajeção”, sendo ele um “ser pegado com a terra”. Supreendentemente, é também de Melville outra personagem tão absurda quanto e semelhante a Zé Osvaldo: Bartleby. Compartilham ambos a mesma passividade e falta de excepcionalidade, sem contar o comportamento extravagante e incompreensível²³⁴.

Mas o ponto de contato mais saliente é aquele que se dá entre “Homem, intentada viagem” e um conto de Rudyard Kipling, “The wandering Jew”. Rosa era admirador de Kipling, de quem era leitor dedicado²³⁵. Nessa narrativa, um homem de ciência comunica a John Hay que, caso ele decida cruzar o mundo no sentido oriental, terminará por ganhar um dia na sua vida. Depois de receber uma herança e continuamente atormentado pelo medo da morte, Hay

²³² Ronieri Menezes transcreve trecho de ofício do Consulado em Hamburgo, atestando o caso de Zé Osvaldo. MENEZES, Ronieri Silva. Poética e diplomacia em João Cabral e Guimarães Rosa. In: Congresso Internacional da ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. Disponível em <http://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/035/RONIERE_MENEZES.pdf>. Acesso em 31 de maio de 2016.

²³³ “Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzily November in my soul; whenever I find myself involuntary pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and specially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberating stepping into the street, and methodically knocking people’s hats off – then, I account it high time to get to sea as soon as I can” (MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Ware: Wordsworth Editions, 2002, p. 3).

²³⁴ Vale mencionar a comparação feita entre “Bartleby, o escrivão” e “A terceira margem do rio” por Astrid Masetti Lobo Costa (COSTA, Astrid Masetti Lobo. “A terceira margem do rio” e “Bartleby, o escrivão”: um estudo comparativo”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 78-84).

²³⁵ Ver carta de Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira, de 4 de março de 1946. (SILVEIRA, Flávio Azeredo da (org.). *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*, [s.l.]: éditions FAdS, s.d., p. 11.)

passa a realizar a volta ao mundo ininterruptamente. Nas contas preliminares, em 30 anos ele adicionaria 180 dias à sua existência²³⁶.

Como sugeri mais de uma vez, o fulcro da ideia de “Homem, intentada viagem” migra para “A terceira margem do rio”. Daí ganhar em importância o trecho citado mais acima, não só para a “explicação” metafísica da estória de Zé Osvaldo, como para a própria interpretação do conto de *Primeiras estórias*. Trata-se, está claro, de tema caro ao imaginário de Guimarães Rosa: o problema do destino. Didaticamente, o escritor delinea a questão: na superfície, “os enredos da vida”, isto é, a vida cotidiana nos seus fatos e eventos mezinhos e mecânicos; na profundidade, o “sulco” do destino, que ao homem não é dado ver ou conhecer, mas o qual, instintiva e angustiosamente, ele quer trilhar; todavia, quando esse sulco se revela, num vislumbre, ele se mostra “gratuito e absurdo e sem-razão”, como no caso de Zé Osvaldo. O pai de “A terceira margem do rio”, por sua vez, “muda-se” para o meio do rio num esforço de alinhar-se ao “sulco” de seu destino (o rio como imagem do sulco não deixa de ser ideia fecunda). O absurdo da situação é correspondente narrativo de outro tipo de artefato defendido por Rosa – a anedota de abstração: “o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”²³⁷.

Apesar de belamente construído com as fabulosas e expressivas torções verbais de praxe, e a despeito do aproveitamento oportuno do que parece ser um evento real (o que confere à estória uma contundência exemplar para os argumentos rosianos), “Homem, intentada viagem” é, acima de tudo, um texto-explicação da poética e da visão de mundo de Guimarães Rosa. Em muitos dos textos, de fato, o procedimento se repete: Rosa parece determinado a deixar claros seus pressupostos, tais como a importância do acontecimento ordinário, da personagem insignificante ou da poesia oculta nas coisas. As instâncias de elucidação muito salientes corroem o texto e o tornam esquemático, tolhendo o movimento imaginativo e interpretativo do leitor. Em “A terceira margem do rio”, por outro lado, isso não ocorre. A estrutura estritamente ficcional, o estabelecimento de um narrador-personagem que não pode conhecer a razão das coisas, o genuíno laço afetivo que interconecta os protagonistas e a manutenção da atmosfera de enigma sem a tentação de oferecer explicações (mesmo metafísicas) são todos garantias da eficácia da criação literária, cuidados não observados no texto de 1961.

²³⁶ O conto possui um segundo desenvolvimento que não é crucial para o nosso problema, embora também esteja contaminado pelo *nonsense*. Pela sugestão de outra pessoa, Hay passa o resto de sua vida preso por cordas ao teto de um recinto, acreditando que, com a terra correndo por debaixo de seus pés, o tempo deixaria de passar para ele.

²³⁷ ROSA, João Guimarães, *Tutaméia*, 1991, p. 8.

Uma experiência autobiográfica em espaço urbano. O pano de fundo é supérfluo, contudo, na medida em que a narrativa circuncreve-se ao mistério de uma personagem que escolhe não criar vínculos com o mundo, urbano ou não. Em “A terceira margem do rio”, o pai desligou-se da vida convencional por meio de sua transferência e permanência indefinida no espaço físico do rio; para Zé Osvaldo, o rio é o mundo inteiro e o seu ponto de “chegada” não importa, desde que ele permaneça em movimento. Em última análise, a eterna compulsão pela viagem de Zé Osvaldo é metáfora da própria vida humana – uma travessia inquieta sem sentido e objetivos legítimos, condenada, à maneira da personagem rosiana, a uma desapareição banal e sem implicações.

Capítulo 2 – Um escritor participante

Vige ainda inabalável o parecer de que Guimarães Rosa foi um artista alheio aos problemas histórico-sociais de seu tempo, não comprometido com pensamentos progressistas e, ao contrário, politicamente conservador. Esse julgamento não prescinde do reforço do comportamento, das palavras e do silêncio do autor de *Grande sertão: veredas*, num concerto entre temperamento, fidelidade profissional, premeditação e convicções. Retraído por natureza, segundo depoimentos, inibido pela função diplomática, zeloso por não perturbar a ascensão de sua carreira literária e crente no poder regenerador da arte e da linguagem, será mesmo provável que Rosa visse com horror a suposta obrigação de tomar partido frente às questões de sua época, sobretudo as que pudessem colocá-lo no centro das tensões políticas e granjear-lhe incômodos.

Uma certa revisão crítica tem proposto que, independentemente dos pronunciamentos do homem Guimarães Rosa e dos aspectos algo feéricos e transcendentais de sua ficção, uma visada analítico-depreciativa da formação do Brasil e da modernidade brasileira está cifrada na obra do escritor mineiro, especialmente em *Grande sertão: veredas* ou em contos como “As margens da alegria” e “Os cimos”. Alguns intérpretes chegam a aventar a existência, para além das críticas à desigualdade social e às dinâmicas de poder no país, de uma concepção rosiana de projeto de país alegorizada em seu único romance. Na pior das hipóteses, no momento em que o autor decide representar na sua obra canônica quase exclusivamente um mundo rural, marginalizado e espoliado, não será incongruente se acharmos nela traços de denúncia da miséria, da injustiça e das carências lá entranhados.

Alguns textos “marginais”, por outro lado, oferecem-nos uma perspectiva menos equívoca. Até o início da década de 1960, Guimarães Rosa utilizará as páginas dos jornais para interferir nos debates em voga. É verdade que nem sempre as manifestações são diretas e destituídas de ambiguidade ou mistificação: o recurso à ficção e a uma ironia difícil de captar muitas vezes mascaram o real propósito do escrito. Outras vezes, porém, o “recado” é direto e Rosa assume desembaraçadamente a primeira pessoa.

Pacifismo e denúncia

“Sanga Puytã”

Em julho de 1947, Guimarães Rosa chefia uma “excursão geográfica” ao Pantanal, na companhia do Professor Hilgard O’Reilly Sternberg e alunos do Instituto Rio Branco e da Universidade do Brasil¹. A impressão da viagem foi tão acentuada que, mal chegado de volta, em 17 de agosto do mesmo ano, Rosa fará publicar o texto “Sanga Puytã”, no jornal *Correio da Manhã*: um relato panorâmico de uma das etapas da expedição. Ao amigo Antonio Azeredo da Silveira, o autor de *Sagarana* fez, além disso, um resumo da aventura:

Rodei pelo “Pantanal”, pelo roteiro (às avessas) da Retirada de Laguna. Vi coisas espantosas. Andei de trem, de automóvel, de camionete, de caminhão, de “jardineira”, de avião téco-téco, 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, como polainas de lona, com mochila, cantil, capacete de explorador. Falei com japoneses, colonos búlgaros, ervateiros, vaqueiros, índios Terenas, chefes revoltosos e legalistas paraguaios, no Paraguai, e aqui chego, de volta [...]²

“Sanga Puytã” inaugura uma série de textos inspirados na viagem realizada ao Pantanal mato-grossense, publicados entre agosto de 1947 e maio de 1954; seguem-no: “Com o vaqueiro Mariano” (em 3 partes: 26 de outubro de 1947, 22 de fevereiro e 7 de março de 1948), “Cipango” (17 de fevereiro de 1953), “Ao pantanal” (5 de abril de 1953) e “Uns índios – sua fala” (25 de maio de 1954). Os quase 7 anos que separam a publicização dessas produções embaraçam a pretensão de fazê-las parte de um mesmo projeto compositivo. Por essa razão, faz-se necessário lê-las segundo as demandas que elas suscitam individual e isoladamente.

Guimarães Rosa, até então, era escritor de histórias gótico-fantásticas, poeta, contador de sagas sertanejas e compendiador de eventos singulares com animais; em 1947, surge o cronista de viagem. Nesse sentido, por uma questão de ordem, talvez a primeira pergunta que assuma precedência entre as demais seja: por que motivo um autor bem-sucedido no domínio da literatura de ficção decide embrenhar-se na escrita de relatos de viagem? Atitude ímpar, aliás,

¹ Cf. SILVEIRA, op. cit., p. 25.

² Carta de 5 de agosto de 1947, loc. cit.

se lembrarmos que a excursão de 1952, pelo interior de Minas Gerais, fornecerá materiais para a composição de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*; e as visitas a Brasília, em 1958, terão ressonância em dois contos de *Primeiras estórias*; de nenhuma dessas viagens, todavia, resultará uma narrativa acabada e autônoma de cunho autobiográfico ou testemunhal.

Iniciemos, assim, pelo viés formativo. Guimarães Rosa era um apaixonado pelos estudos geográficos. A julgar verdadeiros os seus próprios depoimentos e aqueles de familiares, essa inclinação origina-se ainda na infância:

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis estórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países [...]

Como presente de seu sétimo aniversário de vida, pediu ao padrinho Luís uma Geografia Lacerda, com os mapas todos.³

Esse interesse alcançará, talvez, o seu ponto alto de realização em 20 de dezembro de 1945 – antes, portanto, de sua “estreia” como escritor – quando Rosa se tornará membro da *Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro*. No discurso de posse, o iminente autor de *Sagarana* declarava-se “velho amoroso da Geografia” e “rico de entusiasmo e sinceridade”⁴; e avisava, oferecendo a chave de seu próprio método: “para mais amar e servir o Brasil, mister se faz melhor conhecê-lo”.

Em consonância com esse discurso, será natural que Guimarães Rosa, pesquisador voraz de campos de saber copiosos, dedicasse particular atenção à leitura de narrativas de viagens. A influência de relatos de viajantes naturalistas como Saint-Hilaire, Spix e Martius, Wied-Neuwied, Richard Burton, Alexander von Humboldt etc., no modo como Rosa organizou suas notas da viagem de 1952 e as elaborou literariamente nos livros de 1956 já foi assinalada e discutida em alguns trabalhos, especialmente o de Ana Luiza Martins Costa⁵. De fato, Rosa não

³ GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 39 e 44.

⁴ BEZERRA, Marily da Cunha; DIETER, Heidemman; Guimarães Rosa e a Geografia, *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 16, 2006.

⁵ COSTA, Ana Luiz Martins, *João Guimarães Rosa, Viator*, 2002. Também ÁVILA, Myriam. Guimarães Rosa e os viajantes e Dr. Diogo e o diabo na terra do sol. In: _____. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 102-114. Willi Bolle, no mesmo sentido, explora o diálogo

só compulsava essas obras, mas delas destacava e transcrevia trechos, como atestam seus cadernos e folhas de estudos. Capítulo anterior e distinto, porém, vem a ser o trabalho rosiano de dar ele mesmo suas próprias versões do gênero estudado com tamanho afinco, em que não faltam, inclusive, referências intertextuais. Assim, em “Sanga Puytã”, o autor escreve: “Julho 16, *como nos diários*”⁶.

Finalmente, é preciso insistir mais uma vez que na obra de Guimarães Rosa, desde *Sagarana*, o limiar entre ficção e autobiografia/testemunho/fato histórico é diluído em muitos contos. Nessa literatura em que o vivido, observado e experimentado têm entrada franca, o relato de viagem ganha dimensão de válvula de escape propícia, desvencilhando o autor do arcabouço ficcional que até então se obrigara a dar a seus escritos. Aliviado das necessidades de invenção de enredo e personagens, os quais a viagem por si mesma provê, o escritor pode regozijar-se naquele aspecto de seu ofício que talvez mais o satisfaça: a apreensão e a pintura do mundo e dos acontecimentos pela linguagem. Por último, a forma do relato de viagem não deixa de configurar uma sedução e desafio para um escritor sempre afeito a experimentações. Vejamos como isso é levado a cabo.

Em “Sanga Puytã” mesclam-se vários níveis e modos narrativos, às vezes formando pares antinômicos. A paisagem ora é vista no movimento do viajante em trânsito (carro, barco), ora na imobilidade de quem estaciona (cidade, pouso); a expedição estrutura-se sob a sombra de duas guerras: uma, passada, a Guerra do Paraguai, outra, presente, a Guerra Civil Paraguaia de 1947⁷; à fronteira física entre Brasil/Mato Grosso e Paraguai, superpõe-se a fronteira cultural móvel de paraguaios e brasileiros; a visada poética alterna-se com o registro documental, sociológico. Esses modos e registros revezam-se no texto, à maneira de um caleidoscópio, fazendo do que seria uma mera crônica de viagem uma estrutura compósita de múltiplas perspectivas disputando proeminência.

A narrativa abre-se e deixa-se sub-repticiamente conduzir, como por um espectro, pela memória de um episódio célebre da Guerra do Paraguai – a Retirada da Laguna: um roteiro seguido “às avessas”, porém, e incluindo a passagem, a partir da cidade de Aquidauana, por Nioaque, a Fazenda Jardim e as cidades Bela Vista (brasileira) e Bella Vista (paraguaia), para

de Rosa com Euclides da Cunha e os elementos geográficos de *Grande sertão: veredas*: BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

⁶ ROSA, João Guimarães. Sanga Puytã. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1947, grifos meus.

⁷ Chamada também de *Revolução dos Pynandi* (“pés descalços”, em guarani). Revolta armada contra o ditador Higinio Morínigo e o Partido Colorado organizada pelos Partido Febrerista, Partido Liberal e Partido Comunista Paraguaio, motivada pelas demandas de flexibilização do regime e convocação de eleições democráticas.

acabar, na volta, em Ponta-Porã. Num certo sentido, o texto (tanto quanto a viagem) é uma homenagem ao evento histórico e ao seu relato primeiro, redigido pelo Visconde de Taunay na condição de testemunha ocular⁸.

Mas, estabelecido o mote de partida (que retorna periodicamente), a paisagem natural e humana entrevista na viagem arrisca a se impor como personagem dominante da narrativa: terrenos, árvores, campos, serras, jardins, animais, casas e cabanas, roças, rios, mata, nuvens – tudo envolvido por cores, jogos de claro e escuro, odores e sensações tácteis e auditivas:

O sol iça a paisagem, e os campos bailam, rugosos, na luz.

Diáfano dia montês, em que tudo se alisou de repente, mais mansa a transição entre verdura e brancura.

[...] três bandos de periquitos se dão encontro, remexendo suas sombras no capim de outra choça [...]

Paus de abraço, ou finos troncos ósseos, entre o verde de cima e o verde de baixo, da copagem coesa. Vai rendada a cumeeira, quase nuvens, e às vezes o bafo de sêmen nos engloba, com a sua úmida murmuração.

Cintila o rio Machôrra, com sua mata em galeria.⁹

Nessas descrições, primordialmente, a língua deve estar pronta para ginásticas e malabarismos, imprimindo ritmo, sonoridade e plasticidade ao discurso inundado de aliteraões, rimas internas, pontuação especial, paralelismo, palavras raras, neologismos e imagens:

Vai o verde veloz pelos cerrados, alto, baixo, sujo, limpo.

Nioaque é aqui.

os ponchos escarlates – que transitam, contra horizontes e céus, como fúcsias enormes [...]

Outras cabanas que o capim coifa – sapé velho, prata; sapé novo, ouro.

O sol anda como uma aranha.

⁸ TAUNAY, Alfredo d'Escagnole. *A Retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.

⁹ Em se tratando de um texto jornalístico compacto, não nos é possível dar as localizações exatas dos trechos citados.

Uma [ema] ergue élitros indébitos para o voo, outras agitam as caudas-cabeleiras azulantes.

Em substância e na maior parte do tempo, a crônica procura retratar para o leitor as etapas do itinerário, os encontros e singelos acontecimentos. Esses eventos, de fato, formam núcleos narrativos (e descritivos) que sustentam o relato. E há que se destacar o virtuosismo com que Guimarães Rosa capta pormenores e debuxa paisagens e homens com poucos traços firmes e expressivos. Mas, ao mesmo tempo, nos interstícios desses núcleos, Rosa entretece passagens retardantes, que contextualizam e problematizam a viagem segundo outros tempos e olhares, formando ilhas de reflexão em que se tematizam os conflitos, problemas sociais, intercâmbios culturais e o papel da arte.

Renard Perez foi o primeiro a classificar “Com o vaqueiro Mariano” de “reportagem poética”¹⁰. Permanecemos ignorantes, contudo, se a expressão teria sido originária do próprio Guimarães Rosa, ou, mesmo, se esse seria rótulo que subscreveria. Isso posto, ousamos opinar que essa qualificação, que pode se estender a todas as composições inspiradas pela excursão ao Pantanal, possui a extrema felicidade de condensar a tensão dessa forma narrativa. Porque, se a face lírica do relato surge a todo instante, o narrador igualmente investe-se do ofício de repórter, baixando à terra, dando atenção a detalhes mezinhos e informativos, como a existência de moradias miseráveis, a estrutura das guarnições dos postos de vigilância, o preço dos bois, a composição das forças paraguaias em contenda. Cioso de precisão, os nomes dos oficiais rebeldes são mencionados – Eliseu Duarte Britos, Rufino Pampliega –, e até mesmo os dos logradouros: Calle Mariscal Estigarribia, Avenida Internacional.

“Sanga Puytã” parece anunciar-se como um magnífico relato de uma expedição aventureira no interior de uma paisagem exótica. Não é só e exatamente isso que se dá. Embora haja preocupação e intencionalidade em focalizar belezas e marcar certas descrições de um caráter poético e linguisticamente exuberante, desliza pela narrativa antes um tom melancólico em crescendo. Ele tem sua origem no próprio tema inicial – o desastre de uma campanha militar brasileira na Guerra do Paraguai – e instaura uma dissonância que se infiltra, vai tomando corpo

¹⁰ PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 32. Lamentavelmente, o ensaísta dá, equivocadamente, como 1945, o ano da viagem ao Mato Grosso, informação que se propagou para outros estudos.

ao longo do texto e ramificando-se por seus estratos, nesse percurso por uma área de fronteira desolada (e abandonada?), entre dois países periféricos da América do Sul.

Em Nioaque, um jardim na forma da bandeira brasileira relembra as “ferrenhas furiadas – pilhagem, massacre, incêndio”, enquanto Rosa cita os nomes das principais personagens que pereceram durante a retirada:

E, da bem-aventurança afetuosa da cidade, levamos Pisaflôres, José Thomaz, o chefe terreno Francisco das Chagas, a negra Ana, preta de bondosa, e os doentes, fiados a Deus num espaço da mata: “ô xein', agellon Lakedaimoniois'...”¹¹

Mas adiante, o narrador exalta o mineiro José Francisco Lopes, a quem se atribui a salvação do corpo do exército:

Por aqui passou, montado no cavalo baio, José Francisco Lopes, o Guia, mineiro de Piumhi, rei de sertões transatos, pessoa da lealdade e da força austera. Por ele conduzidos e nutridos do seu gado, vieram os homens da expedição, para vinda e volta [...]

O desalento da rememoração fúnebre acha companhia na pobreza da região – “um rancho de madeira que o mato ameaça”, choupanas que “devem ser albergues de estoicos [...], ao gelo das madrugadas, na florada do frio”, o pau-a-pique que não se barreira porque “água por aqui, só a légua e meia” (mas “com a sobrelégua, o que há é uma panela morta”). À medida que os viajantes se aproximam da fronteira, a sombra do conflito paraguaio contagia o discurso: “é uma lástima”, diz um soldado brasileiro de um posto-de-vigilância, opinião que o narrador complementa: “A guerra civil, em casa alheia, sempre tem qualquer coisa de anacrônico”. As imagens das forças em luta são rebaixadas e irônicas: do lado rebelde, armas “bem sucintas”; do legalista, “alguns morteiros de campanha, fogo de pobre”. Em Bela Vista, cidade que “se atravessa em três minutos”, o principal marco turístico sabe à morte: a casa “do matador de

¹¹ Durante a fuga de Bela Vista para Nioaque, o exército brasileiro foi acometido pela cólera, doença que fez morrer grande parte dos combatentes. O epigrama grego – “Ô xein', angellein Lakedaimoniois...” – foi escrito por Semonides de Ceos como epitáfio aos mortos na Batalha das Termópilas: “Estrangeiro, vai contar aos Lacedemônios que jazemos aqui, por obedecermos às suas normas”. (PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Cultura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 141.)

gente Silvino Jacques, por causa de quem ainda há mulheres de luto, nos dois países”. Na Bella Vista paraguaia, o pôr-do sol é como o tombar de “uma copa de ouro, derramando vinhos. Ou sangue”. Mais tarde, a cidade de Pedro Juan Caballero, gêmea paraguaia da brasileira Ponta-Porã, exibe-se “num relento de eremitério”. Mas voltaremos a isso.

Guimarães Rosa recorre a dois expedientes para contrabalançar os aspectos negativos da experiência vivenciada e reportada. O primeiro deles é o enaltecimento da interação das culturas brasileira e paraguaia no ambiente de fronteira. De Campo Grande, afirma ser “uma praça movente e aberta, em que o Mato Grosso discute com o Futuro [sic]”; e louva os “risos do Paraguay, em pares de olhos escuros”, o “ritmo atracador, envolvente, das polcas e guaranias”, o *nhanduti*, as *fajas*, os *puytãs*. No que chama de “zona de osmose”, celebra as “terras de tangência amorosa, em que os sangues diversos se influem”, e cunha o termo “brasilguaios”, que qualifica de “profeticamente universal” e de “aceno de poesia”. Mais além, já deixada a Fazenda Jardim, é a vez de uma ponderação de natureza socioeconômica: “Nossas plagas, economicamente poderosas, atraem os paraguaios, que trazem sua cultura, inteiriça”; mas é “para a banda de lá, onde há escolas e colégios, com o ensino realmente obrigatório, [que] passam os meninos brasileiros”. Também somos informados de “refluxos”: os paraguaios que viviam “da polca e do santa-fé, passaram a tomar café e dançar samba”. Já em Bela Vista, novo aparte de fundo comercial, pela boca de um “fulano”: “O gado é treis [sic] mil réis do lado de cá, do lado de lá é dois...”. Para resumir o quadro e a sua própria avaliação otimista, diz o narrador: “Mas tudo se passa sem aspereza, num estilo harmonioso, convivente”.

O segundo artifício a dotar a crônica de maior suavidade são os apartes que destacam anedotas e fatos linguísticos apreendidos na viagem. Nesses momentos, o autor vem enfatizar o poder da arte, da imaginação e da poesia existente não somente nas coisas, mas na própria materialidade da linguagem.

Passagem central da crônica (inclusive como meio do texto), Rosa reproduz uma estória oral (“estão contando”) em que um soldado paraguaio, de Nhú Verá, entediado do conflito, deserta “barulhentamente” e parte em “peripécias próprias”, levando um violão a tiracolo. O moço, entre outras ações, “chocou-se com as rondas, atravessou depois o território inimigo, sempre brincando de onça, requisitou comeres e beberes, promoveu-se e condecorou-se a si mesmo”, para enfim, retornar “ao mutirão”. Ao que o narrador comenta: “Se verdadeira, é boa

história; se imaginada, será mais expressiva, porque a lenda sempre advém de uma necessidade profunda, e a verdade real dos fatos é mera contingência”¹².

A par do “causo de guerra”, a música é outro elemento de superação da contingência e de ascensão a outras esferas. No final da visita ao acampamento paraguaio, já noite, um grupo de moças – “nenhuma sem encantos” – e “oficiais, soldados, paisanos” reúnem-se à luz de um lampião para cantarem acompanhados de *mbaracá* e cavaquinhos. “E uma moça lunar, Chiquita ou Amparo, canta a canção do coração mais louco – ‘Corazó taroba’...”. Acrescenta em seguida o narrador: “No outro dia, toda a viagem, essa música pousará como um pássaro roxo em nosso ombro”. Já, na saída de Ponta-Porã, igualmente, “um menino engraxate cantava, com vozinha acoroçada, enquanto lustrava os sapatos”.

É, todavia, no mágico mundo das palavras e da nomeação que a viagem vai encontrar uma de suas principais justificativas. Pode ser em Martin Yara, “nome mesmo para canoeiro”, ou no João-de-barro, cuja designação vai mudando à medida em que se alternam os locais geográficos: “massa-barro”, *alonso*, *alonsito*, *alonso ponchito*, *el hornero*. Ou nas bocaiúvas rebatizadas *mbocayás*. Ou na estória do menino, que, em resposta ao brado de “Independência ou Morte! com a ênfase necessária” gritado pela professora, replica assustado: “*A la putcha, Señorita!*”¹³.

Entre belezas naturais, populações fronteiriças que coabitam colaborativamente, nomes de sons sugestivos e anedotas bem-humoradas, “Sanga Puytã”, ao passo que se avizinha de seu fecho, recupera as notas graves preliminarmente disseminadas e descamba para o tom de queixa, senão de denúncia. Aqueles que acusam Guimarães Rosa de alienação e abstenção política devem ler essa crônica na versão de 1947, onde, em longos parágrafos, a narrativa de viagem cede espaço a reflexões sobre a guerra paraguaia e o destino de seus habitantes:

A esta hora, na praça de Pedro Juan Caballero, comandante e oficiais governistas, em tudo e por tudo no valor destes [os revoltosos], estarão reafirmando, com igual convicção, seus propósitos de combater em defesa da ordem, da lei, do Paraguai como o sentem, ou como o entendem. Por suas próprias mãos, rasgou-se em duas uma nação,

¹² Em *Ave, palavra*, Guimarães Rosa evita a prolixidade e o didatismo, o que, se aumenta a força estética do comentário, dissimula um pouco mais a ideia subjacente: “Se verdadeira, bela é a história, se imaginada, ainda mais”. (ROSA, João Guimarães. Sanga Puytã. In: _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 50.)

¹³ Estão contados em “São Marcos” outros casos da mesma lavra que sublinham o poder da sonoridade da língua: o matuto que atribuía outro nome ao “caixote”; o padre desprestigiado porque sua missa não era em latim e o político que reprimiu um motim gritando “Sub lege libertas” etc.

que já era um corpo cheio de cicatrizes. Às nações vizinhas e amigas, cabia uma atitude única, em face da tragédia: experimentar a pacificação, mediar o retorno urgente da paz entre os dois Paraguays contendores. As dificuldades, que os Governos não desconheciam fossem enormes, jamais poderiam justificar uma passiva abstenção, da qual toda a América, de futuro, lhes pediria contas.

Apesar de elogiar os esforços diplomáticos, reconhece o seu fracasso:

Mas, trata-se de uma guerra anônima, crônica logo após o começo, ameaçando-se aguda para todo momento, que ainda poderá não ser o fim. [...] Pobre Paraguay, país tão simpático, que até parece uma pessoa. Mas, uma das diferenças entre as pessoas e as coisas, será o alto poder que têm aquelas, de prejudicar-se a si mesmas.

Adiante, o narrador desvela outras consequências do mesmo problema:

Moradores se passaram para Ponta-Porã, pedindo guarida ao Brasil. Às centenas, de atabalho, na brusca migração do pânico. [...] Mas, há os doentes, os inválidos, as mulheres grávidas, as mães que aleitam, as que cuidam de grupos de criancinhas; há os que não encontram trabalho nenhum. [...] Mais de trezentas criaturas, das quais duas terças partes crianças pequenas, se abrigavam em barracas improvisadas. Faltavam cobertores, e as noites eram de gelo. Ponta-Porã estava triste.

Na versão de *Ave, palavra*, Sanga Puytã, nome de povoação, só aparece no último parágrafo da narrativa, não obstante dela ser título. Lá, o encontro com esse nome vai se fazer sùmula da visão do poeta, sua concepção estética e metafísica: “Apenas a gente pensa que a viagem foi toda para recolher esse nome encarnado e molhado, coisa de nem vista flor”¹⁴. Em 1947, sob outra impressão, “Sanga Puytã” é símbolo da destruição a que se entregou o país vizinho:

Não a sanga gaúcha, benévolo curso d’água; mas a vossoroca tentacular, cancro telúrico, desbarrancado que cresce, em que as paredes se desmoronam e o chão se dilacera, destruindo os lugares de cultura.

¹⁴ sanga: relativo a córrego ou curso d’água que provoca erosão do solo; puitã: vermelho. ROSA, João Guimarães. *Sanga Puytã*, 2001, p. 54.

O arremate é acre e incisivo:

Seria bom que o valor guerreiro dos filhos do Paraguay não acabasse por reduzi-lo a uma grande Sanga Puytã – lugarejo bonito, no qual – dizem – a cidade é bem menor que o cemitério.

Terminada a leitura, melhor nos acercamos das razões por que Guimarães Rosa teria feito publicar “Sanga Puytã” imediatamente após o seu retorno da viagem ao Mato Grosso e na forma de crônica de viagem. Em agosto de 1947, a guerra civil paraguaia ainda estava em curso, embora não passasse desse mês¹⁵. O texto de Rosa, portanto, tem um caráter de intervenção nos debates sobre o conflito, delatando seus males e funcionando como libelo pacifista. Se o relato das demais etapas da expedição e as outras digressões lhe servem de camuflagem ou o escritor está buscando um compromisso selvagem entre os diversos níveis e modos narrativos e argumentativos, não é fácil estabelecer. De qualquer forma, não pode passar despercebida a sensação dissonante do texto, oscilante entre o encômio e o lamento.

Resulta de nossa abordagem termos surpreendido Guimarães Rosa pela primeira vez dando forma a uma crônica de viagem e, concomitantemente, intercedendo num debate público com a sua própria voz. Devemos reconhecer, é claro, que o autor de *Sagarana* não toma partido entre os adversários, apelando antes para uma causa humanista abstrata. Por outro lado, o olhar favorável com respeito à integração entre brasileiros e paraguaios, sem qualquer nesga de inclinação xenofóbica, vem reafirmar uma já aludida receptividade cultural do autor, identificada no seu alegado auxílio a judeus na Alemanha nazista e no tratamento que dá a personagens estrangeiros na sua ficção¹⁶.

“Uns índios – sua fala”

Ao contrário de “Sanga Puytã” e “Cipango”, onde as “curiosidades” linguísticas (o espanhol paraguaio, o japonês dos colonos) são subsidiárias a uma caracterização mais

¹⁵ Os rebeldes foram derrotados em 15 de agosto de 1947.

¹⁶ Ver GALVÃO, Walnice Nogueira. Mínima mímica. In: _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

diversificada do espaço e dos tipos encontrados, em “Uns índios – sua fala”¹⁷, aparentemente, a língua do povo Terena ganha centralidade paradigmática, cercada por dados esparsos de função coadjuvante.

Um resumo esquemático das partes que não se atenha à descrição do idioma dos Terena, no entanto, dá a ver que Guimarães Rosa, mesmo marginalmente, é atraído pelas contradições e ironias das condições de vida daquela população: a aculturação e gradativa perda de identidade pela adoção de hábitos e vestimentas urbanos; a dupla nomeação; uma existência de “descalabro”, “indigência” e “aciganamento sonso” no interior de um meio de rara beleza (o arraial do Limão-Verde); o comportamento arredio da índia (causado pela desconfiança em relação ao homem branco) em oposição à hospitalidade do chefe Daniel (fruto de uma possível cordialidade calculada); a dignidade entre imanente e representada deste último. Além disso, uma nota aparentemente anódina, mas reveladora, na naturalidade de sua enunciação (e recepção), de uma aviltante determinação social, é a menção das ocupações dos índios em Aquidauana: “Fui buscando os terrenos moradores em Aquidauana: uma cozinheira, um vagabundo, um pedreiro, outra cozinheira”. Nesse balanço, podemos depreender a estratégia rosiana: sua sensibilidade para as desigualdades sociais transforma-se numa denúncia que se infiltra no texto de forma despretensiosa e o vai pontuando na forma de contrastes, embora o tom, em geral, dificilmente se torne pesado (ao contrário de “Sanga Puytã” ou “O mau humor de Wotan”).

Já o que parece ser uma investigação metódica de linguista a respeito do idioma terena mira mais longe do que na satisfação pessoal pelo estudo de línguas ou na banalizada alegação de que nelas existe uma poesia recôndita a ser descoberta (o célebre bordão “Toda língua são rastros de velho mistério”). O grande esforço de Rosa é estabelecer uma relação indissociável entre língua e povo, e não fazer dela um objeto autônomo que devamos estudar nos gabinetes, fora de seu ambiente de uso. Por isso, as afirmações:

[...] língua para gente enérgica e terra fria [...]

Respeitei-a [a língua], pronto respeitei seus falantes, como se representassem alguma velhíssima cultura.

¹⁷ ROSA, João Guimarães. Uns índios – sua fala. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 maio 1954, de onde retiramos todas as citações.

E, óbvio, as palavras trazidas assim [no papel] são remortas, sem velocidade, sem queimo.

Nesse sentido, a grande tristeza de “Uns índios – sua fala” não é o fato de Guimarães Rosa não ter podido assegurar o modo de formação das palavras que designam cores a partir da suposta sufixação de um mesmo morfema, mas a circunstância de que o conhecimento daquela língua entre os seus falantes está desaparecendo. Também pode passar despercebido que, no meio dos terenas, quando o narrador pergunta os nomes das coisas, o índio “se esforçava em ensinar-me; mas os outros o caçoavam: “[...] – Como é que Você se sai desta?...”. Ambígua e elíptica, a passagem pode tanto indicar a dificuldade do índio em achar os correspondentes num português que não domina, quanto o entendimento deficiente de seu próprio idioma nativo. O obscurecimento dos sentidos originais do idioma se manifesta, por fim, pela perda, na memória dos falantes, dos significados originais das palavras investigadas por Rosa: “Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma. Zero nada, zero”.

“Uns índios – sua fala”, último texto relacionado à viagem de Guimarães Rosa ao Pantanal, em 1947, oscila entre uma espécie de representação etnográfica (as mazelas do acampamento indígena e a aculturação de seu povo), o elogio da língua falada (a *performance* oral é basilar para a literatura rosiana) e a lamentação do esquecimento e extinção de um idioma. O relato soa objetivo e neutro, com certo ar de anedota calcada na exposição de um mundo exótico. As dissonâncias existem, já as notamos. Mesmo despido de ênfase e disfarçado de excursão turística, o texto é mais uma delação humanista de Rosa dos males sócio-econômicos impostos sobre populações marginalizadas.

“Aí está Minas: a mineiridade”

Pode-se dizer, como já se disse, que “Aí está Minas: a mineiridade” (*Revista Manchete*, 24 de agosto de 1957) é uma declaração de amor de Guimarães Rosa ao seu estado natal. Pode-se dizer também que se trata de um grande jogo com a linguagem, pela seleção e seriação de vocábulos (muitos deles raros), pela sintaxe altamente sofisticada e pelo esculpir de imagens inovadoras e inusitadas sobre a paisagem, a História e as pessoas.

A peça oscila entre os modos informativo, poético-metafórico e avaliativo. Assim, em certas partes, como num almanaque geográfico, Guimarães Rosa destaca fatos algo lugares-comuns sobre o estado e seu povo: o relevo montanhoso, a circunstância de constituir um nascedouro de cursos d'água que se espalham por todo o país, momentos da história colonial, as características econômicas e naturais de cada região, a personalidade do mineiro como influenciada por fatores físicos e históricos (o confinamento, a vigilância metropolitana) etc. As informações são precisas e, muito provavelmente, apoiadas em livros e documentos. Não se poderia esperar menos do autor de *Sagarana*, em consequência de sua condição de membro da Sociedade Brasileira de Geografia.

É verdade que os dados factuais são oferecidos dentro de uma moldura poético-metafórica, ou, no mínimo, linguisticamente vertiginosa. Assim: “Sei, um pouco, seu *facies*, a natureza física – muros montes e ultramontes, vales escorregadios, os andantes belos rios, as linhas de cumeeiras, a aeroplanície ou cimos profundamente altos, azuis que já estão nos sonhos – a teoria dessa paisagem”¹⁸ (grifo do autor). Afins a esse espírito são as enumerações de nomes poéticos de municípios mineiros e as seriações de adjetivos para caracterizar o homem local – momentos em que a linguagem chama mais atenção sobre si mesma do que sobre aquilo que quer significar.

“Aí está Minas”, portanto, é representante típico do estilo rosiano e texto belissimamente construído. Poderíamos considerá-lo uma glosa bem realizada de um tema dado (como numa redação escolar): estão lá os fatos, está lá o requinte, está lá a exposição concatenada. E, no entanto, uma terceira vertente da composição – a que chamaremos, por falta de melhor nome, *avaliativa* –, impede que a crônica (ou ensaio) seja isso somente. É nesses trechos que Guimarães Rosa arrisca introduzir certas sugestões, nem todas facilmente decifráveis, mas sempre reveladoras de sua visão de mundo e vocação persuasiva.

“Minas é a montanha”, diz Rosa, na primeira linha de seu texto. Difere a construção do asseverar natural e óbvio de que Minas é cumulada de montanhas. A associação direta e metafórica do estado, na sua integralidade, com a *montanha*, na sua acepção genérica, tem, decerto, intenção simbólica¹⁹. Não é gratuito que a referência à montanha reapareça em outras passagens como índice de meditação, introspecção ou ponto privilegiado: “Sua feição [do

¹⁸ ROSA, João Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1957, de onde retiramos todas as citações.

¹⁹ As referências simbólicas prosseguem: “espaço erguido”, “verticalidade esconsa”, “suspensa região”. Minas parece ser o umbigo do mundo, o ponto a partir do qual se pode alcançar o céu.

mineiro] pensativa e parca, a seriedade e interiorização que a montanha induz”; ou, “Reconheço, porém, a aura da montanha, e os *patamares da montanha*²⁰, de onde o mineiro enxerga” (grifos meus). Avançando um pouco, entre os epítetos famosos – “*Suíça brasileira*”, “*Capitania do Ouro*”, “*Formosa Província*” –, está metido, sub-repticiamente, “*Chave da Abóbada*” – conceito arquitetônico, mas também maçônico: um sinônimo de “pedra angular”²¹.

Aliás, o parágrafo que menciona a “aura da montanha” é o mais denso em implicações, beirando mesmo a proposição de enigmas. É nele onde, com menos imparcialidade (isto é, menos baseado em dados objetivos ou preconceitos difundidos), Rosa arrisca sumarizar uma visão pessoal de seus conterrâneos. Eles (os mineiros) são reflexivos, imaginosos, bons, solidários, valorizam mais a essência do que a aparência, não desperdiçam energia, aceitam o mistério do mundo e o paradoxo, são cordiais, apreciam a solidão, têm o potencial da revolta. Esse meu resumo – que excluiu algumas das qualidades e relevou alguns oxímoros (“é um idealista prático, otimista através do pessimismo”) – deixou para o final as formulações mais importantes, que precisam ser citadas tais como escritas: “Ele escorrega para cima”, “Só quer o essencial, não as cascas”, “Sempre frequentado pelo enigma”, “gente muito apta ao reino-do-céu”, “aprendeu que as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode voltar”, “sempre pegado com Deus”. Em suma, Guimarães Rosa, ao cabo, fornece uma caracterização extremamente espiritualizada do mineiro. Que essas predicções não se apliquem a todos os seus habitantes – ou mesmo a nenhum deles (com exceção do próprio Guimarães Rosa?) – não vem exatamente ao caso. Mais importante é verificar a operação de valorização de um certo *ethos* ou modo de ser no mundo que institui um laço com a literatura rosiana²². O homem de Minas Gerais, na sua maior generalização, passa a ser um par do bonde, de “Cidade”, do lago de “O lago do Itamaraty” e da amendoeira de “Além da amendoeira” – um modelo de elevação espiritual.

Para finalizar, reservei a frase mais complicada. Diz Rosa, concluindo o parágrafo: “Principalmente isto: o mineiro não usurpa”. Imaginei poder encontrar um sentido figurado para o verbo “usurpar”. Parece, no entanto, que ele não se presta a essa atenuação, estando sempre associado à ideia de injustiça, roubo, fraude e violência. Logo, seu uso, por Guimarães

²⁰ Hygia Therezinha Calmon Ferreira relaciona essa predicção com o livro *A montanha dos sete patamares*, de Thomas Merton, publicado pela primeira vez em 1948. FERREIRA, op. cit., p. 229.

²¹ Simplificadamente, depois de Cristo ter vindo à Terra para colocar a “primeira pedra” ou “pedra da fundação”, a chave da abóboda simboliza o momento em que o edifício proposto por ele será terminado.

²² Quantas das qualidades listadas não podem se aplicar ao burrinho pedrês?

Rosa, não é acidental; o autor não desejava se valer de uma ambiguidade eventual, mas fazer uma assertiva pública e vigorosa.

No ano de 1957, o presidente do Brasil era justamente um mineiro – Juscelino Kubitschek. A posse de Juscelino foi cercada de grande tensão, em virtude da existência de grupos (membros da UDN e de setores militares) descontentes com a vitória da aliança PSD-PTB. Kubitschek e seu vice, João Goulart, só puderam assumir em decorrência do *Movimento do 11 de Novembro*, chamado de “contragolpe preventivo”, que anulou as ações da oposição²³. Embora algo distante no tempo, não me parece improvável que Guimarães Rosa tenha enviado, nessa frase final inesperada, um recado àqueles outrora desejosos de “usurpar” a presidência do mineiro Juscelino Kubitschek, assinalando assim sua lealdade ao governo e aos preceitos democráticos²⁴.

“Aí está Minas: a mineiridade”, no seu aparente descompromisso, segue contaminado pela explicitação e a defesa da visão de mundo do autor de *Grande sertão: veredas*, além de estar salpicado de referências simbólicas. Não menos, por meio de uma “mensagem” enigmática (pelo menos para os dias de hoje), aproveita para interagir, sem neutralidade, com a história de seu tempo.

Valorização da cultura rural: um caminho para o país

“Pé-duro, chapéu-de-couro”

“Pé-duro, chapéu-de-couro”²⁵ é texto que serve de apresentação, explicação e justificativa da literatura canônica produzida por Guimarães Rosa e, não obstante, só a partir dos anos 2000 a composição passou a receber alguma atenção crítica. Em estudo mais recente, de 2015, André Pelinser ainda rotula “Pé-duro” como “desconhecido texto de 1952” e “texto

²³. Ver “JK rumo à presidência > Movimento de 11 de novembro”. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/JkRumoPresidencia/11Novembro>>. Acesso em 01 de junho de 2016.

²⁴ Figura, além disso, como dado biográfico e anedótico, o fato de Rosa e Juscelino serem amigos desde data pretérita, quando ambos serviram como médicos na Força Pública de Minas Gerais, em 1932. Ver ROSA, Vilma Guimarães, *Relembrações*, p. 413.

²⁵ ROSA, João Guimarães. Pé-duro, chapéu-de-couro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1952, de onde retiramos todas as citações.

bastante ignorado pela crítica literária”²⁶. Trata-se, portanto, de um texto “marginal”, até porque fora desterrado para *Ave, palavra*. Não é essa a única singularidade de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, todavia. Sua posição deslocada na produção rosiana é acentuada por seu caráter genérico multiforme: no mínimo, um misto de reportagem jornalística, ensaio histórico-literário e crônica autobiográfica. Acrescente-se o preciosismo exacerbado do léxico e a sintaxe comumente arrevesada e elíptica para que os fatores de rejeição da peça se avolumem acima do normal.

Existe em “Pé-duro, chapéu-de-couro” uma complexidade derivada de sua alternância de enfoque e registros. Na formulação de Letícia Malloy e André Pelinser, “[s]egmentado em sete partes desiguais, demarcadas por algarismos romanos, o texto se desmembra, ainda, em trechos menores [...]. Tal fragmentação estrutural, sinalizada também pela assimetria entre as divisões apresentadas, evidencia-se no conteúdo do texto, que ganha inflexões à medida que os exercícios reflexivos do escritor se delineiam com mais precisão”²⁷. Daí que a composição oscile, pelo menos, entre a representação dos acontecimentos, digressões históricas e literárias (com numerosas referências intertextuais), transcrições de casos (enveredando pelo relato de passagens da excursão com a boiada, em 1952) e reflexões sócio-culturais a respeito da relação entre homem e natureza.

Uma análise minuciosa das nuances e implicações desse escrito, embora ainda cabível, só pode ser conduzida em estudo separado e autônomo. Aqui, limito-me a resumir e consolidar alguns dos achados já empreendidos por pesquisadores que me precederam, ressaltando e desenvolvendo os argumentos que mais se adequem aos interesses desta tese. Assim, Guimarães Rosa, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”:

- 1) Procura dar estatuto heroico (e mítico) ao vaqueiro. Para isso, fia uma teia de relações históricas e literárias que interconecta a pessoa e o trabalho do vaqueiro a tempos e espaços diversos e afastados: à antiguidade bíblica, ao Texas, à Austrália, à Rússia, aos cossacos, a Xenofonte, à Tessália e a Creta, “[a]o *guardian*, [a]o *vaquié*

²⁶ Mais precisamente: LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: raízes sertanejas e identidade nacional. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 460-466; FLACH, Alessandra Bittencourt. *Nós, os fabulistas: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa*. 2007. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007; SILVA, Francis Paulina Lopes da. Os sertões revisitados: Euclides e Guimarães Rosa. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 1-11, dez. 2009; MALLOY, Letícia; PELINSER, André Tessaro. Ave, a palavra do sertanejo na literatura brasileira. *Millenium*, Viseu, n. 46A, p. 121-127, nov. 2014; PELINSER, André Tessaro. Antes e depois das primeiras estórias: Guimarães Rosa e a tradição regionalista. *Di@logus*, Cruz Alta/RS, p. 57, v. 4, n. 4, 2015.

²⁷ MALLOY & PELINSER, op. cit., p. 124.

provençal que Mistral canta, [a]o *vaquero* andaluz tauromáquico, [a]o *bouvier* das landes gascãs, [a]o *campino* ribatejo, [a]o *senne* alpino, [a]o *skotnik* da estepe, [a]o *gulyás* da Puszta”, a Bubona e a Apollo Kereatas. Posta nessa rede de associações, a realidade do vaqueiro transcende a sua condição local, irmana-se a tradições de diferentes povos na condição de um único espírito e manifestação e tem realçada a sua relevância social e histórica;

- 2) Faz do vaqueiro o grande explorador e povoador das terras interioranas do Brasil. Sua existência ganha, nesse sentido, papel estratégico de consolidação da nação;
- 3) Dialoga diretamente com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ana Luiza Martins Costa adverte que “Euclides fornece o solo de suas descrições, é a referência constante que está presente nas entrelinhas, nas perguntas que adivinhamos terem sido feitas por Rosa. Ao longo do texto, em flagrante diálogo com *Os sertões*, o escritor percorre, mas não na mesma ordem, cada um dos itens abordados por Euclides para caracterizar o ‘tipo sertanejo’”²⁸. Além disso, Rosa estabelece uma genealogia do tratamento do vaqueiro na literatura brasileira, na qual ele próprio deverá se inserir, iniciando com Tomás Antonio Gonzaga, passando por José de Alencar e terminando em Euclides da Cunha. Diz André Pelinser: “É como se Guimarães Rosa anunciasse a suspensão da tradição durante meio século e, em 1952, tomasse para si a tarefa de continuá-la”²⁹;
- 4) Pretende fazer da psicologia e da cultura do vaqueiro modelos para a vida em sociedade: coragem, capacidade de adaptação a situações adversas e perigosas, integração harmoniosa com a natureza.

Esboçadas assim algumas linhas mestras do texto, verificamos a semelhança de propósitos que ele compartilha com um escrito publicado cerca de cinco anos antes: “Com o vaqueiro Mariano”. Também lá está o esforço de valorizar a figura e a atividade do vaqueiro; também lá, a exaltação de um *modus vivendi*; também lá, o preconizar de uma interação equilibrada e respeitosa com a natureza. Ana Luiza Martins Costa informa que Guimarães Rosa, a certa altura, concebeu o projeto de publicar “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Com o vaqueiro Mariano” juntos num mesmo livro que se intitularia *Com os vaqueiros*³⁰. De fato, o que Rosa

²⁸ COSTA, Ana Luiza Martins. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 20/21, p. 215, dez. 2006. Também Id. João Rosa, viator. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 319.

²⁹ PELINSER, op. cit., p. 58.

³⁰ COSTA, Via e viagens..., 2006, p. 215.

concentra, na primeira narrativa, na pessoa de um vaqueiro individual, ele vai generalizar para a coletividade dos vaqueiros, na segunda: “identificar as raízes mais antigas e universais da humanidade na pureza da relação estabelecida entre o homem e o boi”³¹.

“Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “A estória do Homem do Pinguelo” – todos eles textos “póstumos”, mas escritos antes mesmo de Rosa imergir na redação dos livros de 1956³² –, anunciam-se como um tripé que irá sintetizar os caminhos preferenciais da literatura rosiana pós-*Sagarana*: os dois primeiros, pela promoção de um espaço, cultura e *ethos*; o último, pela lapidação de uma forma de abordagem ficcional (o foco narrativo). Se lembrarmos os contos de 1946, os raros vaqueiros (circulando somente em “O burrinho pedrês”) e os demais tipos sertanejos estão longe de receber um tratamento efetivamente sério; ao contrário, suas características e atitudes, focalizadas numa chave folclórica, geralmente beiram o risível, senão o condenável: Francolim, com fumos de autoridade, é desacatado por todos, inclusive pelo patrão; Badú, apesar de sua habilidade como vaqueiro, é negligente e exagera na bebida; Lalino é preguiçoso, imoral e enganador; Turíbio Todo é “papudo, vagabundo, vingativo e mau”; Manuel Fulô é homem covarde e contador de vantagens; Augusto Matraga, antes de cair em desgraça, é prepotente e violento.

Já a partir de 1952, Guimarães Rosa dá novo norte ao seu trabalho literário. Encaixam-se entre *Sagarana* e esse ano capital as viagens ao Pantanal, a excursão com a boiada e a vaquejada em Caldas do Cipó. Se, até então, Rosa tinha dúvidas sobre em que tipo de literatura investir seu gênio, essas experiências parecem ter dado ao autor alguns pontos de apoio. Maria de Lourdes Lyra especula sobre os porquês do engajamento do escritor mineiro ao evento de junho de 1952, capitaneado por Assis Chateaubriand. Propõe ela que “o ideal de resgate dos valores humanos e culturais do sertão como distintivo de brasilidade representa, a meu ver, a razão maior da adesão incontestada do escritor e diplomata Guimarães Rosa à empreitada de busca da identificação do ser nacional, ao lado de Assis Chateaubriand”³³. De fato, lemos em “Pé-duro”: “Mas, sobre tudo, move-o [Assis Chateaubriand] o intuito de raptar a fórmula do vaqueiro real e ideal, em sua transcendência válida, e dar curso e corações à sua filosofia-de-vida”. Nesse sentido, também para Rosa, a divulgação da maneira de ser e viver do vaqueiro deve servir de norte para um *ethos* nacional.

³¹ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, p. 147, 2006.

³² A datação da escrita de uma primeira versão de “A estória do Homem do Pinguelo” é hipotética, contudo.

³³ LYRA, op. cit., p. 146.

A história da “Ordem do Vaqueiro” tem o seu quê de anedótico. O prefeito de Jiquié (BA), Lomanto Júnior, num dia em que conversava com amigos sobre a vida de Assis Chateaubriand e sua futura candidatura a senador, acolhe sugestão de um empregado para que o jornalista fosse chamado a um jantar onde vestiria roupas de vaqueiro e até sambaria no meio deles. Cria-se imediatamente a “Ordem do Vaqueiro” e decide-se que a primeira comenda seria oferecida a Chateaubriand. Este último, sem pestanejar, aceita o convite e, nesse evento em Jiquié, entre grandes festas e pantomimas, a ordem é oficialmente estabelecida, “pois o Sr. Assis Chateaubriand desejava o maior rigor e o maior êxito à iniciativa”³⁴. A partir daí, reuniões festivas de vaqueiros e distribuição de comendas tornam-se praxe – em Caldas do Cipó, Getúlio Vargas recebe o título de “1º. Vaqueiro do Brasil”; no Rio Grande do Sul, alguns meses depois (só para citar outro exemplo), uma tal Marquesa de Marconi também é agraciada com o diploma da ordem. Que essas solenidades estivessem eivadas de promoção social e política é fato que não pode ser desprezado.

De qualquer forma, o móbil atribuído por Rosa ao jornalista e senador migra diretamente para *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Mister se faz nobilitar o homem sertanejo, afastá-lo dos enredos leves e bem-humorados, promover uma visada dignificadora de sua psicologia e modo de vida e fazê-lo superar as determinações do meio, para que ele possa aparecer como personificação do brasileiro ideal. André Pelinser vê em “Pé-duro, chapéu-de-couro” o “compromisso localista com uma realidade humana apartada dos grandes centros e comumente considerada símbolo de atraso, elemento arcaico fadado à supressão”³⁵. Guimarães Rosa passa a ser, então, o *braço literário* de uma grande campanha. *Corpo de baile* encena diretamente o mundo dos vaqueiros em pelo menos três novelas³⁶; nas demais, outros tipos, em outras atividades e com problemas específicos, aparecem não menos dotados de traços heroicos ou exemplares: o menino Miguilim, o enxadeiro Pedro Orósio, Soropita etc. Já em *Grande sertão: veredas*, o modo jagunço do sertanejo, reverso complementar do vaqueiro, terá sua cota de protagonismo, ao ser equiparado aos valores e práticas da cavalaria medieval³⁷.

Assim, “Pé-duro, chapéu-de-couro” tem a faculdade de sinalizar que Guimarães Rosa, na escrita de sua obra, não visava apenas a um diálogo com e inserção no campo literário local

³⁴ TAVARES, Odorico. “Eita, cabra da peste!”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1952.

³⁵ PELINSER, op. cit., p. 58.

³⁶ Confluem aqui, naturalmente, determinações mistas: ao aspecto político-social não podemos deixar de considerar, por exemplo, a influência afetiva que o mundo da infância causava no escritor.

³⁷ Willi Bolle: “A estirpe dos sertanejos continua viva, mas quem iria dali em diante resgatar “seu código e currículo, sua humanidade”? É precisamente isso que Guimarães Rosa se propôs como projeto e, nesse sentido, podemos considerar sua obra uma reescrita de ‘Os sertões’”. (BOLLE, Wili, *grandesertão.br*, p. 29).

ou universal. Parceiro das campanhas e discursos correntes para a valorização do interior rural do Brasil e de suas personagens, a literatura de Rosa terá também a mesma finalidade política, claramente enunciada no texto de 1952: fazer a cidade aprender com o modo de vida do sertão.

“*Terrae vis*”

Um texto como “*Terrae vis*”³⁸ chega a causar até certa perturbação, por sua aparente gratuidade em meio ao que imaginamos ser a vertiginosa força criativa que deve ladear a escrita dos livros de 1956. Paulo Moreira refere-se a ela como “odd piece”³⁹; Mônica Fernanda Gama, a única, de que tenho notícia, a arriscar brevíssimo comentário com propósitos bastante específicos, deixa uma pergunta sem resposta: “Trata-se de uma espécie de paródia de discurso científico ou exposição de um viajante munido de lentes suprassensíveis?”⁴⁰

“*Terrae vis*” pleiteia a existência de forças invisíveis que emanam da terra e que, não só permitem que esses lugares sejam prontamente identificados, sem mais informações, por pessoas receptivas, como influenciam todos os seres vivos ao dotar o meio de certas características particulares. Aliás, “*terrae vis*” traduz-se como “a força da terra” e é expressão retirada da obra *De divinatione*, de Cícero, tratado referido por Rosa no próprio texto: “*Nam terrae vis Pythiam Delphis incitabat, naturae Sibyllam*” (“Pois a força da terra inspirava a Pitonisa de Delfos, e, a natureza, a Sibila”⁴¹).

No rol de crônicas/contos que Guimarães Rosa vinha publicando em periódicos até então, podemos em geral destringir temas caros ao autor ou propósitos estéticos ou ideológicos subjacentes: o interesse por animais e acontecimentos insólitos de significado transcendente em “Histórias de fadas”; a oposição entre campo e cidade e uma exortação ao auto-aperfeiçoamento em “Cidade”; a exposição das mazelas da guerra em “Sanga Puytã”; a valorização do mundo dos vaqueiros em “Pé-duro, chapéu-de-couro”; a paisagem como modelo de plenitude espiritual em “O lago do Itamaraty”; a Segunda Guerra Mundial e os problemas do destino e agência humana em “O mau humor de Wotan” e “A senhora dos segredos”. Nessa mesma linha, qual

³⁸ ROSA, João Guimarães. *Terrae vis*. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 jan. 1953, de onde retiramos todas as citações.

³⁹ Nota 11 do capítulo 6. MOREIRA, Paulo. *Literary and cultural relations between Brasil and Mexico: deep undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 216.

⁴⁰ GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues, op. cit., p. 243.

⁴¹ CÍCERO, Marco Túlio. *On Old Age. On Friendship. On Divination*. Cambridge: Harvard University Press, 1923, p. 310. A tradução para o português é minha. A tradução parcial de Guimarães Rosa foi: “uma força emanada da terra [era] o que animava a Pitonisa”.

seria a posição que a questão dos “eflúvios terrestres” ou “irradiações telúricas” ocuparia no universo de interesses do autor de *Sagarana*? Que papel ela exerce em seu sistema de pensamento, ou, em última análise, na estrutura que sustenta a sua literatura? Ou, ao contrário, trata-se antes de uma mistificação para embasbacar o leitor?

Uma incursão pelo modo como a crônica é construída pode dizer alguma coisa, embora, talvez, não tudo. O Guimarães Rosa poeta de 1936, depois ficcionista de 1946, mostra-se nela mais ambientado às características do gênero, desde o primeiro experimento, em 1947. Em “Histórias de fadas”, o autor deixou-se levar pelo entusiasmo verborrágico, contando várias histórias e produzindo um texto longo. Aqui, a exposição é breve e apropriada para uma leitura rápida e descontraída: 13 parágrafos. O tom é leve e familiar, com diversos elementos de caráter autobiográfico, o que favorece a cumplicidade entre aquele que escreve e aquele que lê. A abertura “Um amigo meu” atrai o leitor para um provável caso interessante realmente acontecido.

O fluxo do texto segue a seguinte ordem: (i) exposição da tese; (ii) recurso a uma autoridade que a confirme (Cícero); (iii) circunscrição do problema; (iv) recurso à experiência pessoal (os Andes); (v) recurso a nova autoridade (Keyserling); (vi) enumeração de vários exemplos (Rio de Janeiro, Poços de Caldas, Paris, Lyon, Liverpool, Magdeburgo, Belo Horizonte, Corumbá, Cordisburgo, Niterói, Chicago, Siena, Florença, Weimar); (vii) extrapolação via indução; (viii) justificação da importância do tema pela referência a uma cultura nobre (a Índia); (ix) conclusão: “Quod erat demonstratum”. Como suspeitou Mônica Gama, a crônica possui ares de uma prova científica, ou, pelo menos, de dissertação acadêmica.

Se, de fato, a maneira como a peça é estruturada, em conjunção com uma certa erudição enciclopédica (citações de filósofos, termos técnicos, eventos históricos, características de cidades, hábitos de outros povos), dá-lhe uma conformação de discurso científico, outros procedimentos retóricos vêm atenuar e, muitas vezes, minar um pretensão objetivismo: a) Já falamos do tom ameno e caseiro; nele ainda rebentam picos de um humorismo ingênuo: “Ali, o amor, mesmo não se plantando, dá”; “Se algum dia, o que Deus não deixe, destruíssem a cidade [de Paris], até a última pedra, depressa os amorosos de toda a parte viriam reconstruí-la, por mundial necessidade”; “Lyon – se bem seja terra de mulheres bonitas e comidas gostosas – é tristonha realmente, tristonha sem cura, e os próprios lioneses não o negam”; “chega a dar *spleen* até em seus filhos”; b) O recurso a autoridades “livrescas” é contrabalançado pelo testemunho de uma singela estudante de medicina parisiense; c) A “metodologia científica” é

substituída por opiniões anônimas ou pelo senso comum (além das próprias experiências autobiográficas): “Todo o mundo sabe disso”; “Diz-se, e diz-se muito”; “toda a gente confirma”; “alguém já me observou”; d) O autor prima por imprecisões e meias-affirmações que admitem o seu contrário: “Acho bem possível”; “pelo menos quanto a uns oito ou sete, quase posso garantir”; “Creio que é verdade”; “Pode ser, ignoro”; “hoje em dia está mais ou menos provado[:] tudo irradia”; e) A técnica do “um assunto puxa outro”, típica do discurso oral e informal: assim, por exemplo, os Andes lembram Keyserling que lembra o Rio de Janeiro que lembra o amor que lembra Poços de Caldas e depois Paris. (Lembremos o método similar empregado em “Histórias de fadas”).)

Vista por esse ângulo “*Terrae vis*” parece ser um tímido precursor de “O espelho”. Lá como cá, um narrador quer demonstrar uma suposta verdade científica (ou metafísica) derivada de experiência induzida por “séries de raciocínios e intuições”; lá como cá, enfileiram-se alusões a cientistas, pensadores e teorias; lá como cá, um empirismo caótico e subjetivista quer se travestir de rigorosa metodologia científica. O clima paródico de lá pode, enfim, ser chave de leitura para o texto daqui.

Do exposto, parece avultar a sensação de que o principal efeito de sentido de “*Terrae vis*” seja a construção de um texto argumentativo que, em consequência de seus malabarismos retóricos, termina por não provar a sua tese, ao contrário do que o ardiloso (e irônico) “*Quod erat demonstratum*” que o encerra almeja decretar. O leitor atento (e crítico), a despeito das citações e variados exemplos – todos eles mais ou menos equívocos e arbitrários – e da simpatia maliciosa do cronista, não sai convencido sobre o ponto principal: o poder invisível da terra. O próprio articulista, intuindo a precariedade da exposição, faz um balanço canhestro: “Outros e muitos exemplos haveria a citar, e muitíssimos a estudar, pois esta ciência é nova, anda ainda empírica. Mas será muito séria”. Qual será, portanto, o ganho do texto?

No segundo semestre de 1952, quando Guimarães Rosa escreveu “Pé-duro, chapéu-de-couro”, é lícito presumir uma cuidadosa releitura e/ou estudo de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, obra que cita e com a qual polemiza nesse texto. Ora, uma das teorias basilares de *Os sertões* é o determinismo geográfico, feito responsável, especialmente, pela “produção” do tipo sertanejo – o vaqueiro, o jagunço. Após a exaltação do homem e da cultura vaqueana em “Pé duro”, Rosa volta à carga na defesa dessa coletividade, agora de maneira enviesada: tomando o determinismo geográfico ao pé-da-letra, renomeando-o astuciosamente de “força da terra” e

representando-o como irradiações invisíveis que brotam do chão, o autor expõe o conceito ao ridículo, sob a falsa aparência de demonstrar a sua validade.

Os despistamentos são vários: vão desde as citações dos insuspeitos Cícero e Keyserling até a rememoração de uma sensação pessoal sobrevoando os Andes. Mas a consistência do discurso vai-se esborando ao longo da crônica como efeito dos recursos que já enumeramos acima: o *humor*, a *imprecisão*, as vagas *opiniões anônimas coletivas* (“segundo os entendidos e as observações menos superficiais, atuais e históricas”), o *senso comum* (Paris, a cidade do amor), as *ilações levianas* (Weimar, fonte de harmonia e inspiração espiritual, supostamente confirmadas pela intuição de Goethe e Schiller), o *compromisso afetivo* (Cordisburgo, simpática e alegre), os *preconceitos* (“Niterói incita aos crimes”; Chicago tem a gente mais rude e egoísta dos Estados Unidos), as *relativizações* (a tristeza de Magdeburgo pode ter sido provocada ou pela Sexta-feira da Paixão ou pela invasão da Albânia por Mussolini).

Assim, sob a máscara de uma crônica ligeira e tematizando o que parece ser um assunto esdrúxulo, Guimarães Rosa satiriza uma teoria que, mesmo talvez não possuindo mais a força explicativa que granjeara na virada do século, ainda sobrevivia como sombra na avaliação de um espaço e de uma população vitais para a sua literatura. “*Terrae vis*”, portanto, devidamente decifrado, é um texto de intervenção: um capítulo adicional no esforço de pavimentação de uma imagem positiva do homem rural.

“Cipango”

Não há texto rosiano que não queira transmitir uma certa visão de mundo, seja ficcionalmente, seja pela meticulosa organização da experiência autobiográfica. Temos visto isso acontecer reiteradamente nos escritos “marginais” que vimos analisando. Muitas vezes, as peças menos eloquentes e pouco pretensiosas possuem um propósito didático inequívoco. Guimarães Rosa é um autor comprometido em fornecer ensinamentos, por mais perigosa que essa formulação soe. Não é gratuito que muitos de seus personagens e narradores falem por meio de provérbios.

A singela delicadeza de “Cipango”⁴² é formidável. A atmosfera é de reportagem. Um eu vivenciador dos eventos simula proceder a um relato minucioso e aparentemente objetivo de

⁴² ROSA, João Guimarães. Cipango. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 fev. 1953, de onde retiramos todas as citações.

uma excursão que se inicia num trem e termina numa comunidade rural japonesa, como se tomasse o leitor pela mão e o fizesse observar os fatos por cima de seus ombros. O procedimento é muito semelhante ao daquele de “Sanga Puytã”, salva a distinção de que lá os espaços percorridos eram maiores, dos quais se ofereciam *flashes*; aqui, a concentração espacial parece amplificar a concretude e vivacidade das coisas apresentadas, oferecendo a sensação de que tudo aconteceu efetivamente daquela maneira, naquela ordem, não restando mais nada a acrescentar. A ausência de um enredo causal e as tão conhecidas agudeza de percepção e capacidade plástico-descritiva de Guimarães Rosa fazem vir ao primeiro plano o caráter documental do texto, a partir do qual os poucos comentadores de “Cipango” associam o autor a um etnógrafo preocupado em retratar os costumes e modo de vida de um povo estrangeiro transplantado para as terras brasileiras⁴³. Mônica Fernanda Gama chega a postular a existência de “uma distância entre sujeito-observador e o que é observado” e um pesquisador motivado pelo “exotismo da cultura japonesa”⁴⁴.

De fato, cumpre lembrar que a matéria narrativa de “Cipango” é derivada da mesma viagem realizada por Guimarães Rosa ao Mato Grosso, em 1947. Frutos dessa experiência já haviam sido “Sanga Puytã” e “Com o vaqueiro Mariano”, onde também se encena a visão de um “turista” apreendendo e desenhando uma paisagem geográfica e humana estranha ao ponto de vista da sociedade urbana do litoral. Cumpre reconhecer, igualmente, que, ao contrário das narrativas “sertanejas” de *Sagarana*, em que o narrador se permite, ocasionalmente, uma maior integração e cumplicidade com o meio, em “Cipango” as fronteiras entre narrador e matéria narrada são bem nítidas. Ora, mas uma estratégia narrativa “de fora” também pode ter sua funcionalidade, não sendo necessariamente uma abominação.

Não obstante, assim como é impossível reduzir as histórias do sertão a inscrições etnográficas de um povo, por mais que elas estejam profusamente recheadas de “cor local”, parece imprudente restringir “Cipango” a um mero registro de campo. Devemos ter sempre em mente que Guimarães Rosa é, antes de tudo, poeta e ficcionista. Ou, como já nos alertava Jon S. Vincent, “the reader of this book [Ave, palavra], must finally conclude that what has been passing for memoir is really, like Guimarães Rosa’s other books, composed of fine lies, fictions.

⁴³ Ver GOTHCHALK, Joana D’Arc Mendes. *Guimarães Rosa: narrativas híbridas* (Cipango, Entremeio com o vaqueiro Mariano e Sanga Puytã). 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009; e OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães de. *Estranhos no sertão: personagens estrangeiras de Guimarães Rosa*. 2011. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

⁴⁴ GAMA, op. cit., p. 242.

Everything told means more than it should. If it were really true, if this were really the literal reproduction of event, the author would not have used that word, those worlds. Hail word”⁴⁵.

“Cipango”, portanto, deve ser posto dentro de seu contexto de produção. A visita à colônia japonesa levou cerca de seis anos para tomar forma literária apta a ser dada a público, aparecendo num momento imediatamente posterior à nova excursão de Guimarães Rosa ao interior de Minas Gerais, ao evento da vaquejada na Bahia e à publicação de “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “*Terrae vis*” – textos que, como vimos, fazem a celebração e a defesa do homem sertanejo. Será “Cipango” uma composição alheia a tudo isso?

Ao que parece ser uma visada neutra e isenta de um narrador que relata apenas aquilo que viu e aconteceu, contrapomos a ideia de que vigora uma seleção muito cuidadosa do tipo de informação que o narrador enfatiza e quer dar a conhecer. Aliás, todo texto que objetiva criar a aparência de exatidão documental deve ser visto nesses termos: ainda que o fato seja exato, que fatos são esses? Por que eles são colocados em primeiro plano? Quais deles são deixados de fora? Sem poder aqui responder a todas essas perguntas, façamos alguns comentários.

A relevância da colônia japonesa mato-grossense para a literatura que Guimarães Rosa está consolidando tem raízes em vários elementos, sendo o não menos importante deles a circunstância de ela ser uma comunidade rural. Esse constitui o primeiro ponto de interseção entre os japoneses descritos e o mundo ficcional rosiano a que estamos mais acostumados. Não por acaso, “Cipango” gira em torno do modo como os orientais trabalham a terra e se integram com a natureza. O trabalho, aliás, é o ponto nodal que unifica as observações das três famílias visitadas: (i) criação de porcos, produção de massa de bolo e construção da casa nos Hachimitsu; (ii) plantação de cana e preparo de doces nos Komoitsuro; (iii) cultivo de alfaces e limpeza de pimentões, nabos e cenouras nos Sakamota.

Assim como a gente do sertão, os japoneses de Mato Grosso estão imersos numa relação de profunda comunhão com a terra e com a natureza. Suas ações cotidianas estão quase restritas ao problema da subsistência, no qual a terra e o trabalho artesanal são elementos cruciais. Na visão de Guimarães Rosa, essa colocação no mundo rende uma maneira de viver a vida que deve ser valorizada, em oposição ao cotidiano artificial das cidades. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, ele já escrevia: “Mas talvez não estejamos desnecessitados de retornar à luz daquilo

⁴⁵ VINCENT, Jon S, op. cit., p. 154.

que, ainda segundo Huizinga, é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da *natureza humana*”⁴⁶.

É nesse sentido que a comunidade japonesa vai se oferecer como modelo, tanto quanto o são os vaqueiros sertanejos. Povo milenar e cheio de tradições, nele vão se consubstanciar duas artes que deveriam, segundo Rosa, nortear a existência humana: o domínio da natureza e o domínio da natureza humana. Para ilustrar a primeira, mostra o narrador de “Cipango” a sabedoria e a habilidade do povo japonês em potencializar as dádivas da natureza: seus porcos são “quase do tamanho de burro”, a vaca, “estranha, diversa, grossa demais, uma búfala”, o cheiro, de “humana fartura”. À praticidade, porém, deve se aliar a beleza: “os espessos grupos de bambus revelavam um intento de afeiçoar o arredor” e a plantação tem “um limpo toque de arte nipônica com sua assimetria intencional”, com um “grande arbusto branco, todo flores”. À ordem e eficiência exterior, deve-se conjugar a ordem e disciplina interior: as infinitas reverências e sorrisos aos visitantes; a roupa cuidada para sair na fotografia; a espada samurai, símbolo do amor e do respeito à pátria; a simplicidade e formalidade das relações, calcadas antes no hábito e pragmatismo do que no capricho sentimental.

A crônica termina, sintomaticamente, com uma reflexão sobre o amor. Nesse final sentimos a mão determinante do autor, que dirige o assunto para os seus fins, interrompendo a viagem quando mais lhe interessa. Não deve passar despercebido que “Com o vaqueiro Mariano” também se encerra com uma referência ao amor – o amor dos quero-queros por seus filhotes. Em “Cipango”, Guimarães Rosa dá relevo a uma noção de amor anti-romântica. Mas, ao contrário do imaginário ocidental, o escritor o dota de um valor positivo e não reprobativo: “Primeiro casa, depois amor vem. Amor devagarzinho, todo dia amor mais um pouco... Bom...”. “Bom”, ecoa o narrador, “Simples viemos, ricos regressamos”, insiste ele para os que não tivessem sido capazes de entender.

Guimarães Rosa está falando sobre o Japão, mas a sua intenção “oculta” é falar do Brasil. Seus textos de forma alguma estão destituídos de propostas de mudança social. Uma mudança que, salvo engano, deve passar pela mudança individual, a ser operada, principalmente, pelo homem urbano. Este deve se espelhar nos sertanejos e nos japoneses, a fim de alcançar

⁴⁶ ROSA, João Guimarães, Pé-duro, chapéu-de-couro”. Em carta a Vicente Ferreira da Silva, datada de 21 de maio de 1958, Rosa repete a formulação: “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”. Apud HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo, Hedra: 2000, p. 77.

novamente o contato harmonioso com a terra, os hábitos simples, a noção de honra, a sabedoria do trabalho disciplinado e metuculofo: coloquem-se lado a lado “Cidade”, “O lago do Itamaraty”, “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

Trata-se de uma idealização, é verdade. O mundo recortado por Guimarães Rosa nesses escritos sonega as tensões sociais, os processos de dominação e as carências imanentes das comunidades foco, fazendo ressaltar apenas seus valores auspiciosos. Trata-se, igualmente, de uma simplificação: a de que a mudança de hábitos, indivíduo a indivíduo, seja capaz de provocar uma modificação social. De qualquer forma, não estamos aqui defendendo a justeza das proposições rosianas, mas tentando mostrar que, ora mais ora menos explicitamente, Guimarães Rosa está ativamente formulando propostas.

“Ao Pantanal”

“Ao Pantanal”⁴⁷, se nos for permitida a insistência, é outro texto que se inscreve no projeto rosiano de valorização do espaço interiorano brasileiro. Ao contrário, porém, dos contos de *Sagarana* e de crônicas como “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Cipango”, o foco deixa de ser o homem e migra quase integralmente para a paisagem. Em larga medida, Guimarães Rosa vai retomar aqui o tópico romântico da natureza exuberante.

“Ao pantanal” funde dois modos compositivos. O primeiro é narrativo e progressivo, todo movimento: conta-se a estória de como o narrador deslocou-se de Corumbá até a Fazenda Firme, na Nhecolândia. Aí são enumerados os diferentes caminhos e meios de transporte utilizados, bem como transcritas ações e falas de personagens, tudo acompanhado, inclusive, de marcação temporal precisa, em horas e minutos do dia. Essa técnica dá ao texto o caráter de diário de viagem: “A onze de junho, dita manhã, entramos na chalana ‘Segunda’, que nos encostou no vaporzinho Ipiranga, ‘Ypiranga’ i. e.”; “Às 12 hs. 30 arrivamos à Manga”; “Tomamos por outro corixo. A lancha trepida”; “16 hs. 08. Atravessamos o Corixinho, o carreiro tem de subir no carro”; “17 hs. 30. Descemos da carreta para um caminhão, que justo, nos espera”; “17 hs. 10. Chegamos”. O segundo modo compositivo é descritivo, fotográfico, poético. Em cada momento da excursão, somos brindados com a representação liricamente modalizada dos fenômenos naturais vistos. Funciona aqui o procedimento da justaposição de

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Ao Pantanal*. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 5 de abr, 1953, de onde foram retiradas todas as citações.

imagens, da serialização exaustiva de elementos. Por meio de períodos em geral curtos, onde se aliam um substantivo e uma sucinta mas expressiva caracterização, sem liames subordinativos, cada traço da paisagem é resgatado, como o suceder de cortes cinematográficos. Tem-se a ilusão de que não é o narrador que procura os fatos, mas que eles mesmos se impõem sem trégua ao seu campo de visão e percepção:

Cada coqueiro carandá é escudo e lança. Garças apontam, quase reptilíneas, por entre o capim-da-praia. Varam o ar caturritas: explosão de verde e gritos, periquitos. Um jacaré se ronha gordo ao sol, bocarra franca. Um redondo de pimenteiral mal emerge. Mato de beira, onde as lontras brincam de ficar em-pé. Um socozinho vem-voa, pousa e pia.

[...] presas no mergo lúcido, toda uma flora alagã de irmãs ninfas: a lagartija, trama de coral, sangues hastes que se inclinam, expondo à tona em estendal curto um milflorir vivo jalde; a batatinha-da-praia, salvando acima as estrelas de leite das campânulas; a erva-de-bicho, velvo azinhavre, às vezes rosada, afogada linda, outras, esfio de geleias, folhas em bolas de esponja, mole meio erguer de floretas minúsculas, instantaneamente brancas; outra, latejante pulúl, espalhado trevo pálido; a orelha-de-onça, pôa ervilha, nata, colado véu de musgo claro, que oscila; e o eslaço de umas folhas largas, suplantadas, que se dobram e fecham mão, quando passamos.

De certa forma, o que o autor realiza em “Ao Pantanal” é introduzir, na dinâmica narrativa, as breves descrições fragmentárias que constroem, sem o amparo da fabulação, os textos da série *Zoos* e *Aquários*.

Como temos visto em vários exemplos, sempre é necessário admitir nas narrativas rosianas uma certa estratificação de propósitos e significações. Assim, está claro que um dos objetivos de “Ao Pantanal” é a recriação poética de uma paisagem por meio da linguagem. Falo recriação, mas talvez o mais exato seja dizer extrapolação, e, até mesmo, superação. A relação referencial com a matéria descrita é muitas vezes abandonada em favor da autonomia vocabular, que, mais do que oferecer visões diferenciadas e originais de seu objeto, passa a proliferar-se dentro de suas regras próprias – puramente linguísticas. Assim acontece numa enumeração de cores: “bluo, belazul, carne-carne, amarelim, roxinho, soberrubro, rei-verde, penetrados violáceos, rosroxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felflo, o esplâncnico azul das uvas, machas quentes de vísceras”.

Outro efeito de sentido da narrativa, identificado por Edna Maria Nascimento, é a promoção do Pantanal à categoria de lugar mítico, edênico. Diz a autora: “Ao lermos o texto, sentimos, pela concretude da linguagem, a presença de um Pantanal que arrebatou, como um deus momentâneo, o narrador-personagem, causando-lhe um estranhamento singular”. E, mais adiante: “As incontáveis e belas figuras sonoras e visuais impregnam toda a extensão da narrativa, que é tomada de uma grande força intensiva, modificando o significado de Pantanal, que passa a ser o espaço de um novo nascimento”⁴⁸. De fato, o narrador do texto é explícito quanto a essa associação, especialmente no primeiro parágrafo, através do emprego de alusões bíblicas – “de como se devassa um Eden. Igual a todo Eden, aliás, além e cluso” – e no último: “Mas no princípio era a beleza. No princípio era cor”.

No entanto, a despeito do descritivismo meticuloso, do malabarismo orgiástico da língua e do processo de mitificação do espaço, um outro traço semântico contamina a narrativa: a ideia de aventura, de descoberta, de superação dos obstáculos que a natureza oferece. Não é fortuito que o narrador escolha o verbo “devassar” para qualificar a viagem, verbo pouco apropriado a uma atitude de respeito e admiração passiva, mas preferencialmente ligado a invasão, penetração forçada, desvelamento do que é íntimo e secreto.

Os índices se acumulam. A excursão se constitui em desafio. No pórtico, um arauto da negatividade (ecos do Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*?) anuncia a inexistência do lugar – “o dilúvio”⁴⁹. Ao que o narrador retruca altivo: “Mas existia, e se”. Encena-se um duelo entre homem e natureza, e é com o preciso e precioso auxílio do “povo” do Pantanal – “rápido, exato, enfrenteiro” – que os viajantes são capazes de alcançar o seu destino, segundo um “‘plano’ de itinerário”, ao qual “linha a linha, tudo se obedeceu”.

É por uma série de escalas – chalana, vaporzinho, lancha, batelão, carro-de-boi, caminhão, e caminhão puxado por bois – que os excursionistas vencem o terreno alagado do Pantanal, itinerário que em tempos de seca percorreriam em 4 horas. Sobre as águas, a viagem dura mais de 9, e talvez seja essa a principal função das referências temporais exatas – fazer explícita a lentidão da travessia. Em consonância com o programa traçado, os responsáveis por conduzir os visitantes estavam preparados para tudo, inclusive para o atolamento do caminhão.

⁴⁸ NASCIMENTO, Edna Maria F. S.. Rapsódia do pantanal. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 93 e 94, 2007.

⁴⁹ A saber, a expressão “Aquilo não existe” é locução regional que quer significar exatamente o seu contrário, isto é, a existência exponenciada de uma coisa. Em “Aletria e hermenêutica”, Rosa reitera o emprego, explicando-o: “teve aquele outro, antipoeta, de reduzir a girafa, que passava da marca: – ‘Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!...’ – como recurso para sutilizar o excesso de existência dela, sobre o comum, desimaginável” (ROSA, João Guimarães, *Tutameia*, p. 13)

Extasiado pela paisagem, o narrador mostra-se não menos elogioso da providência e pontualidade de seus condutores: “Mas *aguarda-nos* a lancha ‘Mercedes’, *sobrelesta*, da Distribuidora Nhecolandense, na qual saíamos, às 13 hs. 03”; “Mas aqui já está um batelão, prancha à zinga, *esperando-nos*”; “Descemos da carreta para um caminhão, que, *justo, nos espera*” (todos os grifos são meus).

“Ao Pantanal” é, de fato, uma visão do paraíso. Mas é, igualmente, uma lição de como devassar o paraíso, de como submetê-lo às nossas vontades e necessidades, apesar dos impedimentos. Uma vez na Fazenda Firme, sabemos, Guimarães Rosa encontrará Mariano. José Carlos Leite observa acertadamente que “o respeito de Rosa por Mariano vinha não somente por sua capacidade de narrar [...], mas também por ser o vaqueiro uma pessoa de um grande domínio técnico – ‘um técnico amoroso de sua oficina’”⁵⁰. O texto de agora, da mesma maneira como em “Cipango”, vem ressaltar a capacidade do homem, em terras brasileiras, de interagir com o meio e dobrá-lo aos seus objetivos, ao mesmo tempo em que mantém aberta a sensibilidade para as belezas, tal como Diadorim ensinou a Riobaldo. Guimarães Rosa logra valorizar, a um só tempo, uma paisagem deslumbrante e exótica do interior do Brasil e a competência do homem pantaneiro de se adaptar a ela, com diferentes artifícios, à maneira como o vaqueiro sertanejo construiu toda uma cultura e modo de vida para sobreviver nas terras centrais do país. Permanece sendo, assim, uma nova tentativa do escritor mineiro de persuadir o habitante da cidade a respeitar e a se inspirar no homem rústico, mas engenhoso, dos sertões brasileiros.

⁵⁰ LEITE, José Carlos. Guimarães Rosa e a demarcação moderna. *Guavira Letras*, Três Lagoas/MS, n. 18, p. 277, jan./jul. 2014.

“O homem de Santa Helena”

Para muitas das crônicas de Guimarães Rosa examinadas até agora, tem sido árduo evadir-se da tentação de tachá-las de exercícios ociosos ou concebê-las motivadas por obrigação alheia às genuínas pretensões literárias do autor ou escritas como divertimento solipsista de um escritor encarcerado em suas próprias manias e obsessões – daí parcialmente avalizando opinião de Mônica Fernanda Gama, para quem “a crônica [rosiana] é assumida como relato do tempo, mas relato do tempo dele, Guimarães Rosa, que não se rende ao cotidiano mundano”⁵¹. Nessa esfera avaliativa poderíamos ter colocado “Histórias de fadas”, “Cidade”, “O lago do Itamaraty” e “*Terrae vis*”, diferentes das demais porque, nas outras, pelo menos, o relato de viagem e a máscara de reportagem ofereciam justificativa extra ao texto. “O homem de Santa Helena”⁵² vem nos colocar mais uma vez nessa mesma posição ingrata.

Em termos técnicos, o que aproxima “O homem de Santa Helena” de “Cidade”, “O lago do Itamaraty” e “*Terrae vis*” (e “Teatrinho”, que veremos adiante), mais do que os temas (aparentemente) frívolos e a leveza do tom, é a tensão dramática reduzida (ou inexistente). Uma crônica como “Histórias de fadas”, apesar de compartilhar com as citadas os dois primeiros traços, termina por urdir certo suspense ao redor do destino dos beija-flores. Já aquelas se apresentam como meros registros informativos ou reflexivos de relevância duvidosa, mesmo quando se valem de estórias pessoais, como é o caso de “O homem de Santa Helena”. Ao se renunciar ao objetivo de seduzir, contagiar ou surpreender o leitor, o que sobra? Haverá espaço para divertimento ou persuasão num mero enunciar de algumas banalidades marginais bem escritas? Adentremos o texto.

O assunto fulcral de “O homem de Santa Helena”, no nível discursivo mais superior, é o encontro inusitado do narrador (em viés autobiográfico) com um brasileiro morador da Ilha de Santa Helena, sítio famoso por ter servido de exílio e cárcere para Napoleão após a sua queda definitiva; também se revestem de caráter insólito a maneira como o homem fora conduzido a Santa Helena, o fato de ele ter-se estabelecido na ilha por meio de casamento com uma habitante nativa, o sucesso de uma empresa comercial – a venda e exportação de lagostas – que o teria tornado rico e o detalhe de ser ele o único estrangeiro residente na localidade. Na opinião do narrador, essa estória mereceria ser compartilhada com o público, para cujo fim, à época, teria

⁵¹ GAMA, Mônica, op. cit., p. 244.

⁵² ROSA, João Guimarães. O homem de Santa Helena. *A manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1953, de onde retiramos todas as citações.

tentado agenciar uma entrevista do homem com um jornal. Essa entrevista, porém, nunca chegará a ser concretizada.

Como sugerido no resumo acima, a crônica tenta fundar seu charme e razão de ser numa alegada situação de exceção, ou, melhor dizendo, numa conjugação de fatos excêntricos que se somam numa série de predicções: um morador da ilha de Santa Helena; um *brasileiro* morador da Ilha de Santa Helena; um brasileiro morador da Ilha de Santa Helena *que casou com uma habitante local*; um brasileiro morador da Ilha de Santa Helena, casado com uma mulher local, *que é o único estrangeiro vivendo na ilha*; um brasileiro morador da Ilha de Santa Helena, casado com uma mulher local, *único estrangeiro da ilha, e ocupado no comércio de lagostas*; um brasileiro morador da Ilha de Santa Helena, casado com uma mulher local, *único estrangeiro da ilha, enriquecido no comércio de lagostas, e que aparece no Serviço de Passaportes do Itamaraty, justamente num dia e horário em que o narrador lá se encontrava*.

O recurso a teorias e episódios singulares é habitual na literatura rosiana e nós já vimos esse tipo de eleição temática em outros textos aqui discutidos: o transporte de animais por avião, o burrinho que se atira ao mar, as supostas forças que se desprendem da terra para influenciar os humores dos indivíduos. Pergunto-me, porém, se o caso do homem de Santa Helena está à altura das demais. Será um maravilhamento efetivamente compartilhado pelo leitor o encontro com um brasileiro que resumia essa experiência de vida ou estaria o narrador, dotado de segundas intenções, querendo dar relevo demasiado a matéria pouco cativante? Seu tom meio jocoso de contar não esconde as ironias do discurso.

Índices avaliativos explícitos permitem construir um primeiro núcleo de significação: o narrador insiste em enfatizar a nacionalidade brasileira do interlocutor, fazendo-o uma espécie de herói nacional e dando vazão a outros fatos e sentimentos patrióticos: “Era *brasileiro*, paulista, conforme a caderneta verde, que trazia para ser posta em ordem”; “E, por pim e pam, um *brasileiro*”; “Mas mesmo, mesmo *brasileiro*, com a nossa fala desembrulhada, nosso meio-tempo cordial, nosso jeito raso, sem contragarra estranha”; “quem descobriu primeiro, há muito tempo, aquela paragem [a Ilha de Santa Helena], foi um *brasileiro* antecipado”; “*com frêmito cívico* ouvi que estava rico, isto é, fundara para si uma fortuna muito acima da média, entre os insulares”; “Pois o *nosso patrício* se arranjava com uma das concessões mais vantajosas”; “Era o *Brasil*, éramos todos nós, ganhando. Pequeno e gostoso imperialismo!”; “Em seguida, o *herói*, que agora voltara a São Paulo e ao Rio”; “e nunca mais soube a respeito do *brasileiro* de Santa Helena”.

Lido literalmente, nesses termos, “O homem de Santa Helena” é um elogio ao empreendedorismo do brasileiro ou, quando menos, um louvor ao potencial que existiria em cada brasileiro de ser ativo e bem-sucedido no exterior, como outros povos imperialistas. Em acréscimo, a estória se impõe como um exemplo a ser divulgado e seguido, segundo a opinião do próprio “patrício”: “— Nós, aqui, somos moles, engordamos os estrangeiros. Lá na ilha, eu é que era o estrangeiro...”. Se anteciparmos o assunto de “Teatrinho” (de publicação imediatamente anterior), onde outro brasileiro, também referido como “patrício”, faz bonito no estrangeiro, poderíamos visualizar nas duas crônicas um mesmo propósito: valorizar o homem nacional, mostrando-o capaz de feitos intelectuais, afetivos e capitalistas no exterior.

Essa interpretação talvez não possa ser desdita matematicamente. Ademais, em última instância, não será mais possível ler a mente de Guimarães Rosa, a fim de transcrever as suas intenções, as quais podem ser as mais díspares da nossa capacidade de dedução e compreensão. No entanto, a convivência com os escritos de Rosa faz identificar neles mais ambiguidades que assertivas absolutas, isso quando o autor não chega ao ponto de afirmar uma coisa para sugerir o seu contrário, como pretenderamos ser o caso de “*Terrae vis*”.

“O homem de Santa Helena” está pontuado por algumas dissonâncias que rotularei aqui de “forçar demais a nota”. De um modo geral, como esbocei pouco acima, o “pasma” do narrador por encontrar o homem de Santa Helena parece fora de proporção; a reiterada alusão ao fato de ele ser brasileiro é suspeita; a ênfase nacionalista é algo caricatural, chegando ao extremo de fazer de um navegador português (com direito a citação de verso de *Os Lusíadas*) um “brasileiro antecipado”; e, não podemos deixar passar a ironia galhofeira (e desarmônica em relação ao suposto ufanismo) de o narrador contar como “uma horda brasileira de cupins brancos, viajando vingativamente num navio negreiro”, destruiu quase toda a capital da ilha em questão. Esses elementos nos fornecem indícios para suspeitar ser a crônica uma espécie de sátira da visão nacionalista.

Mais: a ironia fundante do texto é a equiparação textual que se faz entre Napoleão Bonaparte e o paulista, pela aplicação do epíteto “homem de Santa Helena”. Enquanto o primeiro, na história e no imaginário coletivo, é exemplo de grande homem, o segundo se destaca burguesamente pelo tino comercial, por ser um estrangeiro “engordado” pelos nativos e por exercer um “pequeno e gostoso imperialismo”. Dificilmente pensaríamos em atribuir o qualificativo de “herói” a esse indivíduo, mas Guimarães Rosa o faz – o que coloca em dúvida toda a ingênua argumentação patriótica.

Discursos são respostas a outros discursos. Não parece provável que Guimarães Rosa tenha, gratuitamente, se empenhado em redigir um texto defendendo ou problematizando o nacionalismo no Brasil. Assim como “Teatrinho” estará, como veremos, diretamente ligado a discussões sobre arte engajada que Rosa vinha tendo entre amigos ou lia em jornais, “O homem de Santa Helena” deve estar vinculado a motivações semelhantes. Nesse sentido, mesmo enviesadamente e sob a roupagem de uma estória insossa e improvável, a peça parece constituir uma nova intervenção do autor de *Sagarana* nos debates de seu tempo: possivelmente, uma crítica velada aos excessos de um certo tipo de nacionalismo.

“Os doces”

A marginalidade de “Os doces” é tamanha que o texto não logrou, por motivo nunca informado (e problematizado), sequer admissão em *Ave, palavra*. No entanto, na cronologia da produção rosiana, ele aparece imediatamente após “Fantasmas dos vivos”, exatamente na edição seguinte do Suplemento Letras e Artes, do jornal *A Manhã*⁵³. O título está ainda listado num dos índices preliminares de *Ave, palavra* rascunhado por Guimarães Rosa (Anexo 1, índice 17).

A partir de uma estrutura dissertativo-argumentativa, mas com leveza e bom humor, o objetivo central de “Os doces” é pleitear a necessidade de valorização e preservação das receitas dos quitutes tipicamente brasileiros, especialmente aqueles produzidos a partir das frutas nativas. A argumentação evolui da seguinte maneira: 1) uma proposta inusitada de se erigirem monumentos nas praças das cidades em que se inscreveriam as receitas das “especialidades culinárias” locais; 2) associação entre patriotismo e paladar: as comidas de um povo representando o modo mais genuíno como ele próprio se definiria e identificaria; 3) os doces como fonte de orgulho de uma nação, sobretudo os de calda; 4) superioridade dos doces brasileiros em oposição aos estrangeiros adotados nas capitais; 5) a compota europeia como um arremedo de doce, típica dos climas frios e das regiões pobres em açúcar; 6) a compota brasileira como “invento imponente”, derivada da profusão de frutas, do clima quente e da fartura de açúcar; 7) o doce brasileiro como resultado de uma “arte”, consequência do uso de ingredientes atípicos (frutas verdes não comestíveis, cascas, pés de bois) e de um processo de fabricação original.

⁵³ ROSA, João Guimarães. Os doces. *A manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1953, de onde retiramos todas as citações.

Da metade do texto em diante, o autor abandona os argumentos lógicos e, após confessar o projeto de um dia escrever um “Amoroso Tratado de Doces de Calda”, apela para a influência sensorial que descrições sucintas de algumas características de doces mineiros podem causar na imaginação (ou memória) do leitor: os de figo, laranja, cidra, mamão, pêssego e mangaba. Aqui, Guimarães Rosa vale-se de sua habilidade descritiva, detalhando cores, formas, texturas e até as sonoridades dos manjares, numa busca por ressaltar a essência de cada doce, aquilo que o tornaria especial. Entre informações que aguçam o paladar, são mencionadas algumas formas de preparo e até mesmo qualidades suplementares e incomuns, como a do doce de laranja, “a que se atribui até ‘simpatia’ benéfica, em assuntos de dinheiro”, ou a do doce de limão, que, “provado perfeito, sugere festa-no-céu e novas mitologias”. A composição termina solicitando ao leitor o envio de notas, segredos, amostras, “ou mesmo simples líricas divagações” sobre o assunto.

Repete-se em “Os doces” um aspecto central da escrita de Guimarães Rosa: a focalização de um tema/objeto de estatuto modesto (ou depreciado) visando à sua devida reabilitação ou, pelo menos, à sua adoção como fonte de “lições” transcendentais. Se a própria escolha do sertão (e suas personagens menos favorecidas) como matéria ficcional não é suficiente para caracterizar esse movimento, lembremos, no nosso percurso, os beija-flores de “Histórias de fadas”, o bonde de “Cidade”, o lago de “O lago do Itamaraty” e os lavradores japoneses de “Cipango”. Desse modo, nessa nova intervenção, o que Rosa estaria a sugerir?

Talvez o ponto mais óbvio e menos polêmico seja situar “Os doces” no programa rosiano de valorização da cultura agrária interiorana, para a qual a culinária doceira seria um representante metonímico. Nesse sentido, o autor chega mesmo, sorrateiramente, a equiparar a preparação de doces a uma forma de operação alquímica, nobilitando ainda mais a arte de seu fazimento:

Lentos, lentamente redormindo em etapas, desde o acendramento minucioso da fruta ou sua tenuíssima e só epidérmica casca, e através de sucessivas fermentações, com transferência de águas, até a apoteose do cozer na calda, espelhente, espessa, oriental na profusão de canelas e cravos; e – condição precípua – num prisco tacho de cobre, que Vênus preza, a fim de que o colorido final seja luzente e profundo; e, ainda, à lei de virtudes que operam no mistério, tudo mexido, se possível, por uma preta, venerável amiga.

Arriscando além, já vimos em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, a tímida mas incontestável proposição de que o modo de vida dos vaqueiros pudesse servir de modelo para a constituição de um modo de ser brasileiro, devendo mesmo inspirar as populações das grandes cidades. Também em “Os doces” a oposição hábitos da cidade *versus* hábitos do campo é retomada, na medida em que os primeiros são desprestigiados em relação aos últimos. Por outro lado, apesar de textualmente referido, um possível ufanismo radical e imoderado de Rosa, conjugado com certa dose de xenofobia à influência estrangeira, parece ser uma interpretação exagerada quando aplicada a alguém que vivera no exterior e sempre se maravilhara com a cultura, arte e literatura europeia. Nesse ponto, melhor ver a argumentação rosiana como um outro desenvolvimento de “Teatrinho” (com ecos de “Ao Pantanal”), ao retratar o brasileiro como um homem capaz de inventar, produzir bens e realizar feitos tão ou mais dignos e perfeitos que os homens de outros países.

Mas, talvez, o caminho que permita melhor entender e justificar o conteúdo e os propósitos de “Os doces” seja a sua vinculação com outro texto: o “Manifesto regionalista”, de Gilberto Freyre. Nele, o ensaísta pernambucano conduz boa parte de sua argumentação ao redor da descrição e defesa da culinária nordestina; e, não menos, de seus doces⁵⁴.

O “Manifesto regionalista”, ao que se sabe, foi esboçado e lido pela primeira vez no 11º Congresso Regionalista do Recife, em 1926, tendo sido publicado, no que se supõe ser uma segunda versão aumentada, apenas em 1952⁵⁵. Ora, conquanto totalmente privados de indício comprobatório da leitura desse opúsculo por Guimarães Rosa, a probabilidade de isso ter acontecido não é desprezível: primeiro, pelo fato de Guimarães Rosa ter sido um leitor de Gilberto Freyre (em “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutameia*, Rosa conta ter lido *Dona Sinhá e o filho do padre* logo à época de seu lançamento); segundo, por Guimarães Rosa ter colaborado para a “orelha” do livro *Nordeste*, o que mostra certa afinidade intelectual entre ambos os autores; terceiro, em função da coincidência acachapante entre os assuntos abordados

⁵⁴ Machado de Assis também defendeu (ironicamente?) a publicação de um manual de confeitaria em crônica de 2 de junho de 1878 no jornal *O Cruzeiro*, sob o pseudônimo de Eleazar: “No meio dos graves problemas sociais cuja solução buscam os espíritos investigadores no nosso século, a publicação de um manual de confeitaria só pode parecer vulgar a espíritos vulgares: na realidade, é um fenômeno eminentemente significativo. Digamos todo o nosso pensamento: é uma restauração, é a restauração do nosso princípio social”. Ver ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora UNICAMP, 2008, p. 89. *Apud* FREYRE, Gilberto. *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2017, p. 63.

⁵⁵ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.

e a circunstância de que o intervalo de tempo passado entre a publicação do primeiro texto e a veiculação do segundo ser sugestiva de um quadro estímulo-resposta⁵⁶.

Os argumentos do “Manifesto regionalista” e “Os doces” são similares. Gilberto Freyre propõe-se a tratar dos “valores culinários do Nordeste. A significação social e cultural desses valores. A importância deles: quer dos quitutes finos, quer dos populares. A necessidade de serem defendidos pela gente do Nordeste contra a crescente descaracterização da cozinha regional”. E pouco adiante: “Não só com os problemas de belas artes, de urbanismo, de arquitetura, de higiene, de engenharia, de administração deve preocupar-se o regionalista: também com os problemas de culinária, de alimentação, de nutrição”⁵⁷. Freyre aborda igualmente o problema da invasão estrangeira e dos hábitos citadinos: “todos os pratos tradicionais e regionais do Nordeste estão sob a ameaça de desaparecer, vencidos pelos estrangeiros e pelos do Rio. [...] Os cafés elegantes do Recife não servem senão doces e pastéis afrancesados e bebidas engarrafadas”. Em seguida, o autor defende: “Nunca repudiar tradições tão preciosas para substituí-las por comidas incaracterísticas de conserva e de lata, como as que já imperam nas casas das cidades e começam a dominar nas do interior”. Daí a conclusão, que generaliza o específico para o todo de uma cultura: “Toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise, no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se”⁵⁸. Para Freyre, como depois, para Guimarães Rosa, a culinária é atividade de afirmação patriótica, de maneira que, o “almoçar tranquilo [d]o meu cozido ou [d]o meu peixe de coco com pirão” dá-lhe mais “confiança no futuro do Brasil do que depois de ter ouvido o Hino Nacional executado ruidosamente por banda de música ou o ‘Porque me ufano de meu país’, evocado por orador convencionalmente patriótico”⁵⁹.

No “Manifesto regionalista”, Freyre restringe-se à exaltação da cozinha nordestina, embora, de forma introdutória, sistematize as tradições culinárias de outras regiões do Brasil – a baiana, a nortista, a mineira, a paulista e a gaúcha; além disso, no que ele chama de “votos” – uma relação de três ações a serem tomadas para a preservação dessa sabedoria –, propõe o coligir das receitas regionais para uma posterior publicação. Guimarães Rosa vale-se das duas

⁵⁶ Nesse quesito das filiações, devemos reconhecer que Gilberto Freyre já havia, em 1939, publicado um livro sobre o tema – *Acúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. Todavia, o caráter combativo e promocional de “O manifesto regionalista” apresenta mais afinidade com o texto rosiano que o tom mais objetivo e “científico” da introdução escrita para o livro pelo sociólogo pernambucano.

⁵⁷ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1996, p. 58 e 59.

⁵⁸ Ibidem, p. 66 e 67.

⁵⁹ Ibidem, p. 68.

deixas: acrescenta a defesa da culinária mineira para fazer par com a nordestina e ecoa o projeto de um livro de receitas, do qual chega a assumir, ainda que brevemente, a composição futura.

Kathrin Holzermayr Rosenfield foi uma das raras pesquisadoras que tentaram estabelecer pontos de contato entre a obra de Guimarães Rosa e a de Gilberto Freyre. Diz a autora que “é de modo silencioso que a visão freyriana do Brasil está presente num autor como G. Rosa – apesar de que a crítica literária jamais mencione qualquer relação”⁶⁰. No campo de interseções, ela aponta “a tentativa de abordar a identidade cultural e o caráter brasileiros pelo avesso – isto é, pelos detalhes da vida cotidiana, combinando “história” com” “estória”⁶¹. A leitura de “Os doces” parece trazer comprovação para a intuição da estudiosa.

Ao seguir muito de perto os argumentos culinários do “Manifesto regionalista”, Guimarães Rosa, mesmo sem a mínima referência a Gilberto Freyre (lacuna que soa premeditada), expressa adesão aos ideais do autor de *Casa-grande & senzala*, não só no que diz respeito ao tema particular – os doces, os quitutes –, como no que tange ao geral – o fomento e a proteção da cultura regional. A menor das implicações desse ato é a possibilidade de novamente reconhecermos no escritor mineiro uma atenção conscienciosa aos debates em circulação aliada à disposição nunca ou pouco reconhecida por seus comentadores de neles intervir.

Obra engajada e programa estético

“Teatrinho”

Mônica Fernanda Gama, ao que parece, foi a única estudiosa rosiana a se ocupar de “Teatrinho”⁶². Nesse texto, Guimarães Rosa coteja passagens de diários de dois escritores – o francês Julien Green e o brasileiro Érico Veríssimo –, onde ambos descrevem um encontro numa roda de escritores sul-americanos quando se acaba debatendo a questão da obra literária engajada. Ao redor do motivo central, Rosa, também com o auxílio dos diários (e um pouco a

⁶⁰ ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. “A secreta presença de Gilberto Freyre no imaginário de J. G. Rosa”. In: *Desenveredando Rosa*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 167.

⁶¹ Ibidem, p. 165.

⁶² ROSA, João Guimarães. Teatrinho. *A manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1953, de onde retiramos todas as citações.

partir de suas próprias opiniões), procura construir imagens de Green e Veríssimo, e mostrar a forma como cada um retratou o outro em sua versão do episódio.

A fim de não repetir a abordagem de Mônica Fernanda Gama, esquematizo aqui seu percurso e principais deduções: a) breve caracterização dos diários de Érico Veríssimo e Julian Green; b) comentário do exemplar do diário de Green lido e anotado por Guimarães Rosa e aproximação dos dois autores “enquanto escritores e homens místicos”⁶³; c) discussão do título da crônica; d) visão de “Teatrinho” como reflexo da investigação rosiana dos diferentes modos como se escrevem diários e se representam os eventos; e) compreensão da crônica como encenação do debate entre arte pura e arte engajada, com a valorização do ponto de vista de Érico Veríssimo, que considera a literatura de Green mais duradoura do que a daqueles que escrevem sobre problemas sociais contemporâneos; f) associação de “Teatrinho” com o *Diário de Paris*, “Sobre a escova e a dúvida” e com a entrevista de Rosa a Günter Lorenz, onde se tematiza a mesma discussão.

Para começar, acrescento que o título “Teatrinho”, sem embargo de eventualmente referir-se a “uma encenação da encenação” ou a “uma brincadeira de teatro”⁶⁴ (qualificações que podem caracterizar o processo de escrita de um diário), remete a um tema caro ao imaginário de Rosa: a vida como uma sala de teatro. Existe uma passagem de *Grande sertão: veredas* em que Riobaldo ansiava por essa correspondência (ver p. 198 desta tese); complementarmente, o desenvolvimento mais interessante dessa ideia, está no conto “Pirlimpisquice”, de *Primeiras histórias*.

Talvez a característica mais inusitada de “Teatrinho” seja a de que ele é predominantemente composto (cerca de dois terços do volume textual) das palavras literais de Érico Veríssimo e Julien Green, extraídas de seus diários. A partir dessa constatação, fica mais clara a configuração teatral: um “autor-dramaturgo” externo é responsável por organizar as vozes (os excertos dos diários) de um diálogo que nunca existiu verdadeiramente e manipular personagens numa espécie de “palco”, que é a própria crônica. O narrador brinca de reunir blocos díspares para formar um quadro único, promovendo engenhosamente um elogio mútuo entre dois escritores que provavelmente nunca enunciaram essa simpatia pessoalmente: a magia da ilusão teatral (e ficcional).

⁶³ GAMA, op. cit., p. 204.

⁶⁴ *Loc. cit.*.

É, no entanto, por sua intervenção cirúrgica e pontual nos interstícios dos dois diários que a fala do narrador ganha importância crítica fundamental em “Teatrinho”. Afinal, ela não se restringe a organizar o discurso alheio (o processo de seleção e ordenação dos textos já é, por si só, interessante), mas confere valor às vozes e aos assuntos tratados. É um narrador que, em vez de deixar as suas “personagens” falarem, determina constantemente a interpretação pelo leitor daquilo que é enunciado. Vejamos.

Em verdade, a equação é simples. O narrador constrói uma figura de dois polos e um ponto médio. Num extremo, o poeta equatoriano Jorge Carrera Andrade é partidário da obra literária engajada, da literatura que traz para o primeiro plano os problemas sociais do tempo em que é escrita; ele é o “rei do intolérar, exorbitante”, uma “catarata de surpresas”. Na outra ponta, Julien Green é o “místico irresoluto”, o escritor preocupado com questões metafísicas e atemporais. No meio de ambos, Érico Veríssimo, “imparcial”, “um riacho”⁶⁵, lúcido, lépido, límpido”.

Guimarães Rosa mira em vários alvos. Um de seus objetivos é mostrar, senão a falácia dos argumentos de Carrera Andrade (para o qual o desenho de sua personalidade truculenta e intransigente é um adjutório), pelo menos a validade da posição de Julien Green (nas palavras de Veríssimo, “Não pertence ao nosso mundo, o que não quer dizer que deva ser votado ao inferno”); além disso, o modo espirituoso como Green finaliza a sua defesa é meio de atrair simpatias, contrariamente à insolência de seu inquisidor). Um propósito secundário, além disso, acaba sendo o anúncio do reconhecimento das qualidades do homem e do artista Érico Veríssimo por um intelectual estrangeiro. Nesse caso, Guimarães Rosa estaria pleiteando não só uma arte livre de determinações apriorísticas como, de quebra, o nivelamento do escritor brasileiro a seus pares internacionais.

Mônica Fernanda Gama demonstra como a querela “arte pura” *versus* “arte engajada” estava no horizonte das reflexões rosianas pelo menos desde a sua estada em Paris, quando registra, em diário, discussão com [Antônio?] Tavares Bastos sobre o assunto, em 9 de maio de 1950⁶⁶. Podemos, no entanto, recuar ainda mais até a já aludida carta ao tio Vicente Guimarães (ver a discussão de “Histórias de fadas” no Capítulo 1), em que se encontram afirmações dessa natureza: “O artista é uma autarquia, sente, pensa e cria, em termos absolutos, dando expressão

⁶⁵ A aproximação de Érico Veríssimo a um riacho deve ser um dos maiores elogios que Guimarães Rosa pode fazer a um indivíduo, se lembrarmos do valor metafísico que esse elemento da natureza goza no seu sistema de pensamento. Não é à toa que o autor dedica três composições ao riachinho Sirimim.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 210.

à sua necessidade íntima, realizando a sua arte”; “[o artista] precisa isolar-se de influências imediatas, ambientes: é como alguém que estivesse compondo uma música, enquanto outros, em torno, estão assobiando outras músicas, de ritmos diferentes; tem de fechar de vez em quando os ouvidos”⁶⁷.

Em 1953, sete anos após a publicação de *Sagarana* – que se achava então na terceira edição –, não parece provável que Guimarães Rosa estivesse sendo acusado de alienação dos problemas contemporâneos. Pelo contrário, temos mostrado que suas intervenções jornalísticas estão intimamente ligadas aos eventos sociais e históricos do tempo: a guerra civil paraguaia, em “Sanga Puytã”; os traumas da Segunda Guerra Mundial, em “O mau humor de Wotan” e “A senhora dos segredos”; a enriquecimento da cultura brasileira pela valorização do homem e da cultura interiorana, em “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Ao Pantanal”. É verdade que o barroquismo da sua linguagem podia sugerir ao leitor afoito um formalismo descolado da realidade, mas disso não temos notícia (pelo menos a essa altura).

Parece, portanto, que o tema de “Teatrinho” tenha surgido espontaneamente ou foi motivado por eventos de âmbito mais restrito ao autor⁶⁸. A descoberta da coincidência das notas de Green e Veríssimo deu ao escritor mineiro a oportunidade de expressar, pelas vozes de outros indivíduos (a estrutura da crônica o denuncia) a sua opinião sobre o assunto. Seja como for, é importante verificar como, mesmo que indiretamente, Guimarães Rosa, antes de 1956, ainda não se eximia de intervir no debate artístico de seu tempo⁶⁹.

“O grande samba disperso”

Grande experimentador de formas de veiculação de sentido, Guimarães Rosa resgata, em “O grande samba disperso”⁷⁰, procedimento empregado em “Cara-de-Bronze”: o diálogo dramático, configurado por rubrica, ausência de narrador e falas introduzidas à frente dos nomes

⁶⁷ GUIMARÃES, Vicente, op. cit., p. 137.

⁶⁸ Os *Estudos para Obra* de Guimarães Rosa acusam a leitura de obra de Mme. de Staël, a partir da qual o autor registra: “pg. 87: O intelectual e sua ausência da política”.

⁶⁹ A propósito da retração de Guimarães Rosa do debate público, temos essa afirmação de Walnice Nogueira Galvão: “Quando ia avançada sua carreira, já alçado ao posto de escritor mais admirado do país e com seus livros traduzidos para as principais línguas de cultura, Guimarães Rosa se fecharia em copas e evitaria enfarruscar os ânimos, sonhando palpites estéticos sobre quais parâmetros que deveriam vigorar na literatura brasileira. Essa prudência nunca desmentida nota-se não só nos escritos, mas, sobretudo, nas escassas e reticentes entrevistas”. GALVÃO, Walnice Nogueira, *Mínima mímica*, 2008, p. 113.

⁷⁰ ROSA, João Guimarães. O grande samba disperso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1961, de onde retiramos todas as citações.

de cada personagem: João Policarpo, Amorearte de Almeida, João do Colégio, O Morenã, Joaquim Imaculado e Maria das Mercês.

A evolução dramática de “O grande samba disperso” é bastante simples. João Policarpo canta as suas dores de amor, isto é, o relacionamento desfeito com Maria das Mercês, de quem suspeita a traição. Amorearte, espécie de sábio e conselheiro, procura convencer Policarpo da impropriedade de seus sentimentos e conduta, sugerindo – não sem alguma hostilidade e exteriorização de sua própria superioridade – a reconciliação com Maria das Mercês. Personagens efêmeras intervêm periodicamente, portadoras de novas informações: João do Colégio, irmão de Maria das Mercês, traz recado desta última, pedindo para voltar; O Morenã e Joaquim Imaculado aparecem como os amantes passado e futuro de Maria das Mercês, ambos frustrados; a própria Maria das Mercês surge ao final, cantando a sua própria tristeza. Como desfecho, João Policarpo e Maria das Mercês reatam a relação.

João Policarpo é uma caricatura de compositor de um certo tipo de samba – aquele que se compraz em tematizar o sofrimento amoroso. Seu discurso, “mau pranto”, é repleto de clichês do gênero, ainda que eles apareçam ligeiramente disfarçados: “meu coração se afundou”, “artifícios de ilusão”, “Amar, mais, era proibido”, “o meu perdão eu não dava”, “Cumpro minha obrigação de dor”; “Sozinho é que sei sofrer”; etc. – sintagmas que, com poucas variações, podemos enxergar numa composição desse tipo ainda nos dias de hoje. Além disso, sua fala flerta com rimas (pobres, na sua maioria) e métrica:

A situação parou,
meu coração se afundou.

Ela estava junto a mim,
Não em minha companhia;
Em suas faces era de noite,
Em seus olhos era de dia...

Amanhã vou esquecer,
depois então vou saber

Urubu que praguejou, há-de a ver que não me mate.
Desculpe franquezas minhas, mas estou na liberdade.

Agora, se vou lá ver.

Sozinho é que sei viver.

Amorearte, por sua vez, “doutor, não compositor”, é uma espécie de deus que desce ao mundo para consertar seus desarranjos. Sua missão é dupla: extirpar de Policarpo a vocação para o padecimento e a lamentação (Policarpo = *poli*, prefixo grego que significa “muitos”, “numerosos”; *carpo*, do verbo *carpir*, que significa “lamentar-se”), reconduzindo-o à felicidade amorosa, e corrigir seu estilo de composição artística. Seu nome, didaticamente, aglutina essas duas funções, responsabilidades que abarcam os domínios do “amor” e da “arte”. Como um “deus” ou “guru”, Amorearte não se vexe em demonstrar a elevação de suas ideias e conceitos, tratando todas as personagens “de cima” (“Com a natureza humana decaída, eu me entendo”), chegando mesmo a ridicularizar ofensivamente o comportamento de Policarpo (“Sabe quem você-mesmo é, você se entende, o que quer? Você quererá é: medula, banzo, descordo para desenfastiar, zabumba, gemidão de urso, palavras de doce escárnio, horas de inteira terra; [...] dar suas proclamações de dor, de dor de amor de mentira; chorar, de qualquer maneira: eis o problema”).

Ao contrário de Policarpo, a fala de Amorearte dispensa as rimas e as imagens fáceis. Seus artifícios retóricos são outros: o vocábulo mais raro, a enumeração acumulativa, a imagem inesperada e algo elíptica, o aforismo filosófico-metafísico. Não satisfeito em condenar as maneiras de Policarpo, Amorearte passará também, no nível estético, primeiro a escarnecer da maneira de falar/compor do “discípulo”, ao, parodicamente, utilizar-se de rimas e lugares comuns (“Sempre tem *ela*. Bela, flor para impurezas, a rara natureza – para você. Mais rara que ela, só a malva amarela [...]. Você queria era ser pedrinha no sapato dela”); depois, Amorearte chegará a sugerir formas de expressão mais ricas, pela sua originalidade e estranhamento: “Se quer dizer alguma coisa, diga, por exemplo: ... Em minha alma se abriu, esta hora, um golfo de Guiné...”; “Se querem dizer alguma coisa, digam, por exemplo: ... Laço foi o que me trouxe. Minha carne viu por meus olhos. Mundo isolado de mim”.

Também Maria das Mercês, na sua única intervenção longa, fala/canta ao modo de Policarpo. Lá estão as expressões estereotipadas – “ainda não existiu o outro homem”, “eu quero querer tudo com você”, “meu amor de enlouquecer, esperar é esta minha agonia” – e as rimas – “De te perder devagar, não sou de me conformar”, “sem um tiquinho de gratidão, sem uma compreensão, sinto esta separação”. Ironicamente, a reconciliação do casal se dá pela supressão de seus discursos, primeiro, reduzidos a designativos referenciais,

Policarpo. – Ela...
 Mercês. – Ele...

depois, regredidos à pura vocalização pré-linguística, em que encontrarão a harmonia verdadeira:

Mercês. -- ... ai, ai, ai.
 Policarpo. -- ... ê ê ê, ô ô ô.

Nessa leitura, “O grande samba disperso” encenaria a desintegração de um samba. Nesse caso, “disperso” estaria para “desfeito”, “extinto”, procedimento levado a cabo por Amorearte através da negação de uma temática – o penar de amor – e de uma forma – o desfilar de ideias e formulações clichês. Contra esses males, Amorearte opõe, no nível ético, a abertura para a felicidade – “Sofre, sofre, depressa, que é para as alegrias novas poderem vir” –, no nível filosófico, o primado da intuição sobre o raciocínio analítico (do sofrimento) – “Toda razão é medíocre. Viver é respirar; pensar já é morrer” –, e, no nível estético, a adoção de formas de expressão originais e ousadas. Assim visto, “O grande samba disperso” guarda significativa afinidade com “A estória do Homem do Pinguelo”. Lá, um narrador popular “dialoga” com um narrador erudito e Rosa conduz a narrativa para uma valorização do narrador popular, a quem se rende o próprio narrador culto. Aqui, o caminho parece ser inverso. A personagem de dicção “erudita”, Amorearte, desbanca as personagens de extração popular; o próprio gênero *samba*, aliás, de raízes populares, é amplamente ironizado. Estará Guimarães Rosa caindo em contradição?

Primeiramente, achamos que Guimarães Rosa não ataca em “O grande samba disperso” o *samba* na sua forma mais pura, mas uma derivação específica dele, o *samba-canção*. Surgido nos anos 1930 para adequar-se ao gosto de uma classe média urbana, o *samba-canção* tem “andamento moderado” e suas letras centram-se, principalmente, “no amor, na dor-de-cotovelo e na solidão”⁷¹. Um exemplo aleatório, mas prototípico, de *samba-canção* pode ser “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues, que inicia desta maneira:

⁷¹ DOURADO, Henrique Autra. *Dicionário de termos e expressões musicais*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 291. Luiz Tatit também demarca o *samba-canção* segundo características como “letras que amargavam o sentimento de

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
 Ter loucura por uma mulher
 E depois encontrar esse amor, meu senhor,
 Ao lado de um tipo qualquer?⁷²

Complementarmente, um recorte de jornal inserido nos materiais de pesquisa literária de Guimarães Rosa é justamente a transcrição da letra de um samba:

QUEM CHOROU FUI EU
 Samba de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira. Gravação de Jorge Veiga em discos da Continental

Eu quis fazer
 Você chorar, você sofrer
 Um dia nosso amor morreu
 Quem chorou fui eu

Não tive mais seu beijo
 Nem o carinho seu
 Eu quis fazer você chorar
 Mas quem chorou fui eu.⁷³

A similaridade com os motivos de “O grande samba disperso” é patente.

Uma interpretação integral de “O grande samba disperso” não se perfaz nesses comentários. A personagem Amorearte, por exemplo, é extremamente enigmática, e várias partes de seu discurso são recheadas de enunciações crípticas. Além disso, uma constante referência à cidade, na boca de várias das personagens – “Só – o que sei – é cidade e amor”, “Vejo as muralhas da cidade”, “Desde que choveu, minha Mãe, doeu muito esta cidade...”,

falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro”, “música de ‘dor-de-cotovelo’”, “‘estética’ do excesso que não contribuía para o refinamento do gosto”, “sentimentalismo desenfreado, quase beirando à pieguice”, “[melodias de] contornos mirabolantes”, “acampamento [que] exibia soluções orquestrais dramáticas” (p. 100). O autor ainda assinala que, historicamente, “[a] partir de 1955, disputando o mercado com o bolero e o tango que aqui aportavam, os produtores e intérpretes passaram a encomendar aos compositores cada vez mais sambas-canções [...], no ensejo de conquistar o imenso público que se formava em torno desse segmento passional”, e que “o estilo samba-canção se sobrepôs de tal forma às demais dicções da canção brasileira que, na década de 1950, quase se converteu em padrão único de criação” (p. 99). TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

⁷² Aliás, numa coincidência feliz, em “O grande samba disperso” a expressão “meu senhor” aparece quatro vezes: “Cumpro minha obrigação de dor, meu senhor”; “Aqui estou João Policarpo, um servo do senhor, meu senhor”; “Seja o que for, meu senhor”; “Serviços, meu senhor”. Teria Rosa em vista precisamente essa canção?

⁷³ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,03; p. 39A.

“Você se esbalhou e esbandalhou-se, nos quantos caminhos da cidade”, “a persistência da lua, apesar das cidades” – deve ser investigada, bem como as formulações que encerram o texto. Intuitivamente, todos esses detalhes parecem estabelecer uma ligação entre “O grande samba disperso” e um texto como “Evanira!” na condição de figuradores de um mundo incriado reabilitado pela união de duas almas em torno do amor (e da arte?).

Dentro do nosso escopo, cumpre concluir que Guimarães Rosa podia ter em mira a crítica da degeneração do samba, sua “dispersão” em subgêneros que não mais representam a pureza de suas origens, antes contribuindo para o empobrecimento do gosto musical. De maneira mais ampla, samba ou samba-canção podem representar metonimicamente qualquer forma de criação artística, de modo que Rosa estaria, alegoricamente, propondo uma arte fundada em temas mais solares, subordinada pela intuição e fomentada pela rejeição do lugar-comum.⁷⁴

⁷⁴ A repulsa ao lugar-comum é reiterada nas cartas de Rosa aos seus tradutores. Ver, por exemplo, para o caso da tradutora para o inglês, Harriet de Onís, VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. João & Harriet (notas sobre um diálogo intercultural). In: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 153-161.

Capítulo 3 – Desestabilização do modo narrativo tradicional

Propusemos como ponto de partida deste trabalho a ideia de que a parte canônica da obra de Guimarães Rosa insiste marcadamente no gênero *narrativa de ficção*. Nela, os mecanismos estruturais desse tipo de conformação discursiva são seguidos quase à risca: o estado de equilíbrio inicial; o evento que perturba esse equilíbrio; a intensificação da tensão, com ou sem presença de clímax; a resolução da instabilidade e o retorno a um estado final seguro. Deve-se nos perdoar a simplificação, naturalmente: muitas narrativas rosianas abundam em diferentes eventos, pequenos conflitos e ramais secundários. O esquema básico complicação-suspense-resolução permanece, de qualquer forma. Nos livros publicados em vida por Rosa, poucos são os contos em que esse esquema tradicional não se desenvolve da forma regular (“Cara-de-Bronze”, “Lá, nas campinas...”, os prefácios de *Tutameia* e talvez nenhum outro mais¹).

Guimarães Rosa fez dos textos “marginais” e dos projetos inacabados um grande campo de experiências alternativas ao gênero da narrativa de ficção. Já temos visto nesta tese as incursões do autor nos reinos da crônica, dos relatos de viagem, do ensaio sócio-etnológico ou reflexivo, da exposição de notas de diário pessoal. Neste capítulo, observaremos como, no interior do modo narrativo, o escritor mineiro faz avultar outras dinâmicas discursivas que o afrontam – o descritivo, o aforístico e o lírico –, responsáveis por romper com o enredo de incidentes, a causalidade e o encadeamento textual e a própria ideia de fechamento ou resolução do texto².

¹ Também é o ponto de vista de Kathrin Rosenfield: “Por mais que Rosa utilize as técnicas modernas (fluxo de consciência, sinestias, deslizes do ponto de vista) permitindo expressar algo da intimidade inefável do indivíduo, tais inovações são enquadradas numa moldura narrativa tradicional, isto é, construídas segundo o modelo épico que exige o desenvolvimento completo de uma ação e a trajetória de um personagem” (ROSENFELD, Kathrin Holtermayr, op. cit., p. 116).

² Jon S. Vincent faz observações similares a respeito de *Ave, palavra* como um todo: “*Ave, Palavra* is the sole volume of the complete works elaborated without the fabulization component which is of fundamental importance in all the other books”; e, mais à frente: “Most of the pieces lack the theatrical potential of Guimarães Rosa’s previous works because they lack a fictitious narrator, the source of much of the engaging extravagance in earlier works”. VINCENT, op. cit., p. 149 e 153.

Um precursor

Um ano zoológico – 1950

Embora não se trate de uma narrativa *stricto sensu*, nem mesmo de texto ficcional, o projeto intitulado *Um ano zoológico* não pode deixar de ser minimamente abordado nesta tese, sob pena de negligenciarmos uma sutileza da poética (e da psicologia) de Guimarães Rosa. A origem desse empreendimento está radicada nos anos de 1949 e 1950, quando, na França, Rosa passa a coletar de jornais franceses, ingleses, americanos, italianos e brasileiros notícias que se relacionam a animais. Esses “recortes”, em número avantajado, serão reunidos em um álbum a que o autor dará o nome de *Zoo*.

Esse tipo de procedimento não chega a causar surpresa. O arquivo de Guimarães Rosa mostra que a prática de coleção de matérias de periódicos e outros *mementos* era enraizada no escritor, abrangendo a conservação de seus próprios textos veiculados em jornais e revistas, das resenhas e ensaios críticos sobre seus livros e de centenas de outros textos jornalísticos vinculados a assuntos de seu interesse: xadrez, filatelia, botânica, animais, crimes, geografia, arte, religião etc. O que constitui novidade inesperada é o fato de, a partir de um certo momento durante a confecção desse álbum, Rosa derivar um esforço paralelo. O autor selecionará artigos do ano de 1950, à razão, em regra, de um por dia, e passará a transcrevê-los (traduzindo-os, quando em língua estrangeira) num manuscrito a que dará o título de *Um ano zoológico – 1950*.

Para uma descrição bastante completa do “Álbum Zoo” e comentários sobre o projeto de *Um ano zoológico*, remeto à dissertação de mestrado de Vitor da Costa Borysow³. Dentro do nosso escopo, explicitarei somente alguns dados. (i) Há duas versões de *Um ano zoológico*: a primeira, contém 158 fólhos (numerada até a p. 193), a segunda, 66; (ii) Para ambas, as divisões internas se dão pelo agrupamento das notícias nos meses em que foram publicadas (janeiro a dezembro), embora no segundo manuscrito haja lacunas de alguns dos meses, enquanto o primeiro é completo; (iii) Ambas as versões são predominantemente datilografadas, com numerosas correções à mão, mas existem folhas e parágrafos integralmente manuscritos, o que leva a suspeitar ter sido esse o primeiro modo de redação do todo; (iv) O testemunho mais antigo apresenta abundantes indecisões a respeito das maneiras mais adequadas de se

³ BORYSOW, Vitor da Costa. *Zoos: um livro montagem de João Guimarães Rosa*. 2005. 200 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

traduzirem os textos estrangeiros (ora Rosa elenca, em sequência, diversas opções para uma mesma palavra ou expressão, ora mantém o vocábulo ou trecho na língua original; na versão subsequente, muitas das dúvidas são sanadas).

Ora, não é preciso prosseguir demasiado nesse detalhamento para que um juízo se legitime. Guimarães Rosa gasta todo um ano lendo jornais, selecionando notícias, recortando-as, selecionando-as novamente (não são todos os artigos do álbum que migram para o projeto), traduzindo-as (ou transcrevendo-as) e arranjando-as num manuscrito de mais de cem páginas⁴! Não satisfeito, o escritor recomeça uma segunda versão dessa “obra”, revisando cuidadosamente os textos, embora o novo resultado não alcance a extensão do produto que o antecedeu (não podemos descartar, é verdade, a eventualidade do extravio das folhas faltantes). Podemos imaginar o tempo e o trabalho empregados nessa empresa. Ademais, não é inútil enfatizar: não se trata de um projeto literário/ficcional, mas da apropriação e montagem de textos de terceiros.

O esmero com que a empreitada foi levada a cabo insinua que Guimarães Rosa visava à publicação desse material. Se concluído (e aceito por editores), por conseguinte, *Um ano zoológico* teria sido o segundo “livro” do autor de *Sagarana* – obviamente, agora na condição de organizador e tradutor. Que tipo de repercussão isso produziria na maneira como enxergamos a obra de Rosa hoje? Como interpretar esse desvio planejado e consciente da literatura de ficção para a compilação de artigos jornalísticos alheios⁵?

Um passeio pelo conteúdo dos artigos colecionados (em número de 492, incluídos aqueles do ano de 1949) revela a predominância do relato de acontecimentos curiosos (científicos ou anedóticos) vividos por animais ou na interação animal-homem. Diz Vitor Borysow que há preferência “pelo exótico e inusitado dos fatos em que [os animais] se evoluem”⁶, motivo pelo qual valer-se-á, em seu estudo, a fim de caracterizar essa antologia, do conceito de *fait divers*, proposto por Roland Barthes. Uma pista adicional, portanto, do interesse de Rosa por esse material (para além de seu gosto exacerbado por bichos) é a potencial

⁴ Em verdade, não existem informações sobre o momento em que Guimarães Rosa inicia *Um ano zoológico* a partir do álbum de recortes. Isso pode ter-se dado concomitantemente à recolha das matérias jornalísticas ou somente quando todas elas já haviam sido reunidas.

⁵ Para fazer justiça, questionamento similar é feito por Vitor Borysow: “Se publicado, o projeto seria uma espécie de almanaque que reuniria notícias sobre animais, de diversas partes do mundo, acumuladas durante o ano de 1950. Mas por que um escritor conhecido por seu estilo de escrita inconfundível investiria seu tempo na publicação de textos de terceiros?”. BORYSOW, op. cit., p. 56.

⁶ BORYSOW, op. cit., p. 25.

incubação de significados extraordinários nos eventos ordinários. Quero ver, contudo, um pouco mais do que isso.

Vitor Borysow sugere, de passagem, que Rosa teria selecionado dos jornais as histórias mais extravagantes. Penso, ao contrário, que dificilmente uma história de animal alcançaria as páginas dos jornais se não fosse singular. Assim, virtualmente, ou o escritor mineiro logrou recolher todos os casos disponíveis (no álbum, vários artigos são datados de um mesmo dia) ou efetuou uma tênue diferenciação entre aqueles mais e menos insólitos (na transferência para o manuscrito, para cumprir o requisito de uma notícia por dia, essa discriminação foi mandatória). Resulta daí que, mesmo restringido pelo processo de amostragem, Guimarães Rosa construiu um imenso painel dos modos como os animais participaram da vida humana no ano de 1950.

A relevância do ano de 1950 não é desprezível, afinal, trata-se da metade do século XX. Não terei condições de aprofundar o argumento nem, quiçá, seja trivial comprová-lo a partir de inscrições textuais explícitas. A minha impressão, porém, é a de que, numa visão de conjunto, *Um ano zoológico* não mira exclusivamente no mundo dos animais domésticos ou selvagens, mas também (ou antes) no mundo do próprio homem (não serão zoológicos também as sociedades humanas?). Ao captar, durante 365 dias, as ocorrências protagonizadas ou coadjuvadas por bichos, Guimarães Rosa projeta, na verdade, um retrato da sociedade em que esses bichos estão inseridos. O efeito é o mesmo de um mosaico: cada pedacinho diz pouco ou é ininteligível; já a composição plural, reunida e vista de longe, produz uma imagem: a nossa. Nessa “obra” rosiana, o modo como os animais são observados e figurados (as representações jornalísticas) circulando entre os homens e sendo por eles tratados delineia uma caracterização oblíqua e subjacente desses homens, tal como se eles mesmos fossem a matéria diretamente tematizada⁷. Nesse sentido, o que parece ser extravagância de um autor (reconhecidamente) excêntrico, pode assumir ares, senão de produto visionário, pelo menos de experimentação ousada.

Vitor Borysow lamenta que nenhuma relação possa ser encontrada entre o álbum *Zoo/Um ano zoológico* e a literatura rosiana posterior. De fato, a despeito da quantidade volumosa de casos interessantes coligidos, praticamente nada deles foi aproveitado na ficção escrita mais tarde por Guimarães Rosa. Eu, no entanto, encontrei uma notícia cuja conexão com duas narrativas de Rosa é bastante estreita. Seu motivo será utilizado, primeiro, numa peça

⁷ Conjugada a essa proposta, está ainda a problemática da oposição entre ficção e documento. A opção por este último também diz bastante sobre os tipos de resultados pretendidos.

inacabada intitulada “Marça, vermelha” e depois, em “Sequência”, de *Primeiras estórias*. Para a averiguação do leitor e, a fim de que ele possa ter uma impressão do tipo de artigo jornalístico manipulado pelo autor de *Grande sertão: veredas* no seu projeto interrompido e de seu estilo de tradução⁸, reproduzo abaixo a matéria na íntegra:

PALERMO, 4 de outubro. – Tem-se notícia de um fato curioso e ao mesmo tempo comovente, acontecido em Montallegre, na província de Agrigente. Dias atrás, fora roubada a um tal Angelo Cuffare uma vaca com o bezerrinho. O roubado denunciou o furto aos carabineiros do lugar, que, entretanto, não obstante todas as buscas, não conseguiam rastrear (descobrir) o ladrão. Aí, sem mais nem menos, anteontem, a vaca, sem o bezerrinho, apareceu de volta, nas proximidades da comuna de Cattolica Eraclea. O animal foi restituído ao seu proprietário, e presa de novo no estábulo. Mas agora mostrava-se com imprevistas manias, batendo com os chifres na porta, e com os seus mugidos insistentes perturbava os camponeses das casinhas vizinhas. Ontem de manhã, o dono, de acordo com os carabineiros, decidiu-se a pôr em liberdade o animal, para ver o que ela faria.

Nem bem se viu solta, e saída para fora do estábulo, a pobre vaca parou (se deteve) um instante, daí girou em torno os olhos, como para recordar o seu angustioso itinerário, e partiu lentamente, direta no rumo da povoação (do POVOADO) chamado Canale. Dali, passou no povoado de Conseria, e, seguindo sempre o caminho, alcançou a estrada que leva (conduz) a Cattolica Eraclea, apressando de repente sua andadura. Com sumo esturpor de proprietário, dos carabineiros e de alguns camponeses, que a tinham seguido, a vaca atravessou ofegante o arruado, e, chegada a um pátio, estacou ante uma porta, querendo derrubá-la (arrombá-la) a chifradas.

Uma mulher, que se achava em casa, e que se verificou ser a mãe do ladrão da vaca e do bezerrinho, foi presa. (“POMMERIGIO”, 4-X-50)⁹

Um ano zoológico é o primeiro testemunho identificável na carreira literária de Guimarães Rosa de que a narrativa de ficção, nos seus moldes tradicionais e competentemente enformadas em *Sagarana*, não viriam a constituir o único foco do gênio desse autor. Aqui, as quebras são intensas e instigantes: o abandono da autoria pela edição; da ficção pelo documento; do contínuo pelo fragmentário; do uno pelo múltiplo exponenciado. Entender o tipo de contribuição que Guimarães Rosa visava para a literatura e a cultura passa pela compreensão dos efeitos e ganhos que ele visava com esses modos alternativos de representar os fatos do mundo e da existência humana.

⁸ Uma análise mais pormenorizada de *Um ano zoológico* deverá também relacioná-lo com a tradução que Guimarães Rosa fez, em 1958, do livro *The last of the curlews*, de Fred Bodsworth, obra que tematiza as “aventuras” de um pássaro cuja espécie estava em perigo de extinção.

⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-23,26A, p. 147.

A insurgência do modo descritivo

Zoos e Aquários

Quando, em 11 de maio de 1954, Guimarães Rosa estampa “Aquário (Nápoles)” no Suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*, ele finalmente conduz sua literatura a um ponto de há muito ensaiado, mas nem por isso de todo previsível. Pela primeira vez, oito anos após a sua “estreia” literária com *Sagarana*, o escritor mineiro ousa, numa composição, abdicar integralmente do modo narrativo em prol do modo descritivo.

Pormenorizar como a descrição sempre constituiu procedimento capital na prosa rosiana não deixa de ser ponto de partida seguro e sedutor, mas a obviedade do fato pouco acrescentaria a seus leitores e estudiosos. Parece-me mais útil observar que, desde o seu primeiro livro de contos, passando pelos escritos já discutidos nesta tese, o afã descritivo, em alguns deles, ameaçou rivalizar com ou sobrepor-se ao movimento narrativo, como em “Sanga Puytã”, “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Ao Pantanal”. Por outro lado, excetuando os textos de pendor mais dissertativo e reflexivo – “*Terrae vis*”, “Os doces” e o próprio “Pé-duro, chapéu-de-couro” –, a narração foi o amálgama da prosa rosiana até então: os contos de ficção, os relatos de viagem, as narrativas de conteúdo autobiográfico, as crônicas que dramatizam estórias ou experiências. Até maio de 1954, portanto, Guimarães Rosa era contista, cronista e produtor de um ensaísmo ora algo sociológico, ora humorístico/paródico¹⁰. Com “Aquário (Nápoles)”, o autor de *Sagarana* inaugura outra faceta de sua prática escritural.

“Inaugurar” é um verbo inexato. Em verdade, já houve momento anterior na literatura de Guimarães Rosa em que a narrativa ficcional foi totalmente descartada. Coincidentemente, foi também nessa ocasião que a ideia de construir “fotografias verbais” de personagens do mundo animal teve a sua primeira atualização. Refiro-me, está claro, a *Magma*, o volume de poemas de 1936. Sobre essa obra, aliás, Maria Célia Leonel afirmará, significativamente, conter o “primeiro bestiário rosiano”¹¹.

A propósito do lançamento de *Sagarana* e da publicação subsequente de “Histórias de fadas”, registramos, não sem motivações ulteriores, a dupla alusão de Guimarães Rosa ao poeta

¹⁰ “O lago do Itamaraty” é um texto enganoso: a descrição do lago em si não é exatamente seu foco único; como já vimos, concorrem com ela uma história da construção e menções a eventos que ali tiveram lugar.

¹¹ LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 78.

francês Paul Éluard e a trechos de seu livro *Les animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux*. Na carta a João Condé, Rosa cita o verso “o peixe avança n’água, como um dedo numa luva”¹²; na “crônica-fantasia”, a passagem em que a referência surge é: “a erva para a vaca devia ser ‘fina como um fio de seda, de uma seda fina como fio de leite’¹³”. Naturalmente, a repetida menção a mesmo autor e obra não pode ser menosprezada. Menos desprezível porque o livro de poemas de Éluard é também uma espécie de bestiário, ou, no mínimo, uma série de “fotografias poéticas” de animais.

Um estudo das representações poéticas de animais na história da literatura com vistas a situar a contribuição de Guimarães Rosa nesse gênero é trabalho tentador (e necessário), mas de modo algum executável em nosso escopo¹⁴. Brevemente, a partir das menções espontâneas de Rosa a Paul Éluard, as quais, embora enunciadas nos anos de 1946 e 1947, dão margem a supor uma convivência e identificação com o escritor francês anterior à própria escrita de *Magma*, podemos expandir essa rede de diálogos para outros autores da mesma época, tendência e prática – os surrealistas André Breton e Guillaume Apollinaire – e para um escritor coetâneo a eles como Jules Renard; assim como Éluard, todos eles escreveram obras sobre animais. Infelizmente, apenas com relação a Renard é possível comprovar materialmente o interesse de Rosa, primeiro com base nas suas notas de leitura do *Journal*, depois, pela existência, na sua biblioteca, da obra *Histoires naturelles*¹⁵. De qualquer maneira, um mesmo substrato estético e místico parece ligar Guimarães Rosa aos poetas (e pintores) surrealistas. Como argumenta Carlos M. Luis, a presença da natureza (e, em especial, dos animais) nas criações surrealistas está ligada a influências esotéricas do hermetismo e da alquimia. Segundo o autor, “en la tradición hermética la presencia de los bestiários se hace patente” e “tanto la imaginación alquímica como la surrealista, están puestos al serviço de una *quete*, cuyo destino continúa siendo la revelación del secreto” (grifo do autor). Daí que “el simbolismo animal le confere al surrealismo una llave de passo para penetrar en el mundo de lo maravilloso”¹⁶. Logo, não é preciso insistir demasiado nas similitudes de propósitos entre Rosa e os artistas filiados

¹² Trata-se do poema “Poisson”. No original: “Le poisson avance // Comme un doigt dans un gant”. ÉLUARD, Paul. *Les animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux*. Paris: Au sans pareil, 1920, p. 22.

¹³ “Vache [1]”: “L’herbe qui la reçoit // Doit être douce comme un fil de soie, // Un fil de soie doux comme un fil de lait”. Ibidem, p. 19.

¹⁴ Por brevidade, destaco os trabalhos de Maria Esther Maciel e seu livro mais recente. MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

¹⁵ Ainda podemos atestar pelas anotações de Rosa a leitura de Leconte de Lisle, outro poeta dado a descrição de animais. Ver documento FJGR/IEB-USP, JGR-EO-07,02; p. 144-145.

¹⁶ LUIS, Carlos María de. Naturaleza, hermetismo, mitos y bestiário surrealista. *Revista Laboratorio*, Santiago, n. 1, 2009. Disponível em: < http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art2_luis/ >. Acesso em: 7 abr. 2018.

ao surrealismo (pelo menos no ponto apresentado), ainda que a correlação entre eles não seja imediata.

Vimos, até agora, procurando circunscrever de forma especulativa as origens e motivações de um fenômeno peculiar da escrita rosiana: a promoção de um procedimento técnico de apoio à narrativa ficcional – a descrição – para o centro de um texto em prosa, provocando a anulação (ou suspensão) do próprio fluxo narrativo. A operação, notamos, não é sem precedentes, não somente porque, desde *Sagarana*, as células descritivas sempre tiveram um mesmo grau de importância que o desenrolar das ações, mas, sobretudo, pela constatação de que, em *Magma*, Guimarães Rosa já havia se dedicado a compor quadros descritivos da natureza e dos animais que a habitam. Por fim, a descrição de animais (poética, pictórica ou enciclopédica) tem longa tradição nas histórias da ciência, arte, filosofia e literatura – os bestiários; ela contou com uma renovação programática por parte dos artistas surrealistas da virada do século XX e esteve frequentemente associada a correntes místicas e esotéricas – desdobramento pelo qual Rosa poderia estar seduzido e onde podia achar justificação e inspiração para o seu próprio projeto.

A significação de um texto como “Aquário (Nápoles)” para a trajetória literária de Guimarães Rosa avulta pela circunstância de ele não ser um empreendimento isolado. Até o ano de sua morte Rosa produzirá pelo menos mais 14 composições cujo foco quase exclusivo é a descrição de elementos da natureza: os publicados “Uns inhos engenheiros”, “Zoo (Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen)”, “Circo do miudinho”, “Zoo (Parc Zoologique de Vincennes)”, “Zoo (Jardin des Plantes)”, “Maior, meu Sirimim”, “Zoo (Whipsnade Park, Londres)”, “Aquário [Berlim]”, “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)” e “Zoo (Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen) [2]”; e os póstumos “Jardim fechado”, “O riachinho Sirimim”, “Recados do Sirimim e “Maior meu Sirimim”, sem falar no conjunto de poemas “O burro e o boi no presépio”. No entanto, formalmente, o parentesco mais acentuado se dá no interior do conjunto formado pelas duas peças com o título “Aquário” e as seis nomeadas “Zoo”. Por essa razão (e por outras que espero deixar claras mais adiante), analisaremos todos esses oito textos como um grupo unificado¹⁷.

¹⁷ As datas e locais de publicação desses textos são os seguintes: “Zoo (Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen)”, *O Globo*, 11 de março de 1961; “Zoo (Parc Zoologique de Vincennes)”, *O Globo*, 29 de abril de 1961; “Zoo (Jardin des Plantes)”, *O Globo*, 24 de junho de 1961; “Zoo (Whipsnade Park, Londres)”, *Pulso*, 7 de janeiro de 1967; “Aquário [Berlim]”, *Pulso*, 18 de fevereiro de 1967; “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)”, *Pulso*, 1 de abril de 1967; “Zoo (Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen) [2]”, *Pulso*, 29 de abril de 1967.

Aquários e Zoos já mereceram a atenção de alguns comentadores¹⁸. Apesar de muitos desses trabalhos fazerem observações pertinentes e valiosas para a caracterização dos textos de que vamos nos ocupar, a exigência de uma maior concisão irá nos impedir de glosar os seus achados e conclusões de maneira sistemática. Alguns deles, inclusive, restringem sua análise a um subconjunto dessas composições, chegando mesmo, como Vitor Borysow, na esteira de Washington Benavides, a argumentar uma discrepância de objetivos entre os *Aquários e Zoos* – parecer que não subscreveremos. Interessam-nos, primordialmente, dois aspectos inerentes a essas criações: o descritivo e o fragmentário; e, por último, inevitavelmente, a questão da representação do animal.

À constatação preambular da insurgência do descritivo contra o narrativo em “Aquário (Nápoles)”, devemos aditar algumas qualificações. Primeiro, em regra, existe no texto uma oscilação entre uma representação “naturalista” ou documental dos animais vistos e uma figuração poético-metafórica daquilo que os animais sugerem; ou, dito de outra maneira: a descrição denotativa geralmente serve de ponto de partida para um enunciado conotativo. Na primeira pincelada, a caracterização do espaço ou do animal deve ser sustentada pela observação de detalhes exóticos e pela precisão e originalidade vocabular. Na sequência (ou, às vezes, saltando a primeira etapa) deve atuar o processo analógico¹⁹. O funcionamento dessa operação pode ser visto logo nas primeiras frases de “Aquário (Nápoles)”:

Estrelas-do-mar com suas cores: vermelhas, roxo-verdes, azuladas [registro documental, denotativo]

As amarelas se dão como flores [registro poético, analógico, conotativo]

¹⁸ Talvez o primeiro estudo mais aprofundado tenha sido o de Washington Benavides, de 1987. Em 1994, Maria Neuma Barreto Cavalcante apresenta breve comunicação associando as notas de viagem de Guimarães Rosa pela Itália ao texto “Aquário (Nápoles)”. De 2005 é a dissertação de mestrado de Vitor da Costa Borysow, que discorre sobre o álbum *Zoos*, o projeto *Um ano zoológico – 1950* e analisa os seis textos “Zoos”. Mais recentemente, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha tem se ocupado dos textos de *Ave, palavra* que tratam de animais, inclusive pela orientação de trabalhos de pós-graduação, como o de Ivani Maria Pereira, sob a ótica dos bestiários e da ecoliteratura e/ou ecocrítica. BENAVIDES, Washington. Los “Zoo” de João Guimarães Rosa-Arquivo de João Guimarães Rosa do IEB. *Travessia*, Florianópolis, v. 7, n. 15, p. 125-152, 1987; CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Os diários de viagem (cadernetas) de J. Guimarães Rosa. In: WILLEMART, Philippe. *Gênese e memória: anais do 4o. Encontro Internacional do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 99-104; PEREIRA, Ivani Maria, op. cit.

¹⁹ Philippe Hamon, em livro dedicado ao estudo do discurso descritivo, caracteriza esas espécies de posturas enunciativas (horizontal e vertical) por meio de duas unidades estilísticas: “a) le ‘detail’, découpage ultime et microscopique d’un champ sémantique parcouru, élément plus ou moins imprévisible d’une dérive ou d’un parcours métonymique ‘horizontal’ e “b) l’analogie (ou la métaphore, ou la comparasion, ses variantes)”. HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Supérieur, 1993, p. 63.

O segundo movimento do esforço descritivo nos textos em questão é a superação da própria descrição pela reflexão – filosófica, sociológica ou moral. Agora, o visto não é nem descrito com minúcia nem suscita imagens por analogia, mas conduz o “narrador” a outros “sistemas de pensamento” que rompem o aqui-agora da representação para servirem de afirmação sobre o mundo e sobre a existência. Em geral, essas intervenções aparecem na forma de provérbios reescritos de forma humorística ou inusitada, o que já sabemos ser para Guimarães Rosa, ponte para “realidade superior”²⁰:

Onde está uma concha está o fundo do mar.

Só não existe remédio é para a sede do peixe.

O poço nunca é de um peixe: é de outro peixe mais forte.

O peixe vive pela boca.

Ficam assim determinados os três “níveis descritivos” dos *Zoos* e *Aquários* que se alternam dinamicamente ao longo dos textos: o mimético, o analógico e o meditativo/filosófico.

O segundo aspecto estrutural constitutivo dos *Zoos* e *Aquários* é o seu caráter fragmentário. Em larga medida, é essa característica que viabiliza a transição do que poderia ser um texto narrativo para o estado de uma composição eminentemente descritiva. O fragmentário, no momento em que possibilita o isolamento de cada segmento textual, abole a necessidade de subordinações, dos “entãos” e “porquês” – em suma, da causalidade. Logo, o texto passa a ser formado por um conglomerado de células textuais sem relação necessária entre si. A rigor, a relação entre as partes se dá pelo estabelecimento de um contexto inicial – oferecido pelo título da peça – reiterado pela aceitação convencionalizada do leitor (um pacto de verossimilhança) de que, de fato, todos os elementos e acontecimentos expostos estão ligados a um mesmo espaço (e tempo?). Essa impressão, todavia, não se sustenta por nexos textuais, o que equivale a dizer que o discurso não fornece garantias de que a ordem em que os

²⁰ ROSA, João Guimarães, *Tutameia*, p. 7.

animais foram vistos é aquela arrolada, nem que tenham sido vistos numa mesma e única visita²¹.

De qualquer forma, como não interessa aqui averiguar se a suposta “visita” a aquário ou zoológico aconteceu realmente do modo como ela foi descrita (nesse caso, estaríamos exigindo um texto histórico ou jornalístico, e não literário), a implicação formal da independência entre os fragmentos dos *Zoos* e *Aquários* reside no questionamento crítico da possibilidade de abarcá-los como textos organicamente construídos, isto é, da possibilidade de sermos capazes de conceber modos em que cada parte aparentemente autônoma das composições se unifiquem em um ou mais sistemas (ou níveis) de significação sem as quais essas composições desabariam. É possível descobrir isso nos *Zoos* e *Aquários*?

O gosto de Guimarães Rosa pela construção de narrativas por meio da montagem de diversos blocos temática ou formalmente diferenciados é bem conhecido e fartamente referenciado. Já no primeiro conto de *Sagarana*, sabemos, o autor se vale dessa estratégia pela inserção, no fluxo do trecho principal, de histórias paralelas, quadras e cantigas. No nosso percurso, já vimos isso ocorrer em “Histórias de fadas” e seus diferentes casos de animais transportados por avião e digressões associadas; em “Cidade” e sua forma de mosaico de cenas e experiências, em que se inclui até mesmo um poema; em “Do diário em Paris (I)”, estruturalmente muito semelhante a “Cidade”. Em todos esses exemplos, o leitor/intérprete esforça-se por encontrar os eventuais elos ocultos entre partes algo desconjuntadas – nem sempre com sucesso. O formato algo minimalista dos *Zoos* e *Aquários* recrudescer o problema: não existem histórias, não existem conflitos, não existe relação de causa e efeito; as personagens, se assim as podemos chamar, têm aparecimento efêmero; não há desfecho; não existe, propriamente dito, começo nem fim; há apenas descrição, figuras, jogos linguísticos e reflexões abstratas²². Nesse modo de ver, *Zoos* e *Aquários* nos inclinam a aproximá-los, em razão da independência e débil coesão das partes, de uma categoria a ser nomeada “notas avulsas”. Mas, qual seria o status literário e axiológico de um texto do tipo “notas avulsas”²³?

²¹ A esse respeito, Maria Neuma Barreto Cavalcante mostra, a partir de notas de uma caderneta de viagem de Guimarães Rosa, que trechos de “Aquário (Nápoles)” têm como inspiração esculturas e quadros vistos em museus. CAVALCANTE, op. cit.

²² Aproveitemos o comentário de Vitor Borysow: nos *Zoos* há “diluição da estrutura narrativa em favorecimento de uma linguagem sintética e muito elaborada”. BORYSOW, Vítor, op. cit., p. 65.

²³ Com a expressão “notas avulsas” não estamos querendo sugerir uma eventual espontaneidade no seu registro, mas, especialmente, a autonomia relativa de cada um dos fragmentos.

As notas avulsas dos textos sobre zoológicos e aquários de Guimarães Rosa assentam-se sobre quatro bases principais:

- 1) Uma experiência peculiar de visita a um ambiente em que animais se acham confinados e em exposição: nesse sentido, as notas podem avançar para além da mera descrição dos animais e voltar-se para a análise do espaço, das outras pessoas que ali estão compartilhando a mesma experiência e mesmo do sentimento posterior à visita. Nesses momentos, o texto pode se valer, inclusive, de anedotas ou micro-narrativas:

Tabuletas reflexivas:

“Não dar pão aos leões!”

“Não dar nada aos chimpanzés e às girafas!”

“Não dar espelhos aos macacos!”

A meninazinha loura lê sua procedência [do veado], e com entusiasmo exclama: “— C’est de chez nous, celui-ci! C’est beau... C’est pas du tout méchant, ça...”

À saída – pura tarde – a gente se deita na relva, sob altos pinheiros. Longínquo, entre frondes, nosso, o céu é um precipício.²⁴

- 2) A ambição de fazer a língua moldar-se inteiramente ao objeto que descreve;
- 3) A obsessão programática de desafiar a inércia cognitiva do leitor por meio de representações raras e surpreendentes das coisas vistas, seja pelo excepcional intrínseco ao fato ou animal, pelo emprego de léxico arrevesado e imagens imprevistas ou pela frustração da expectativa linguístico-cognitiva do receptor (transfiguração dos provérbios, ironia, humor)²⁵.
- 4) A proposição subjacente de fazer das características e comportamentos dos animais uma fonte de ensinamentos (ou, até, em certos casos, modelos para a conduta humana). Maria das Graças de Moraes Augusto define o procedimento da seguinte

²⁴ Todos os trechos são do “Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes)”

²⁵ Segundo Philippe Hamon, numa descrição, “l’appel à la compétence lexicale, à la connaissance des mots, se confond, souvent, avec l’appel à la connaissance du monde. Une description sera donc le lieu de la mise en scène de cette confusion, savoir des mots e savoir de choses, le lieu où le lecteur est interpellé dans ce double savoir lexical et encyclopédique, le lieu où est accentuée et actualisée la relation du lecteur au lexique de sa langue maternelle”. HAMON, op. cit., p. 43.

maneira: “a descrição do mundo e de sua condição à luz dos movimentos e façanhas dos animais”²⁶.

É verdade que, em pelo menos duas oportunidades, é possível detectar um motivo que retorna e ameaça dotar a composição de estrutura mais coesa. Em “Aquário (Nápoles)”, a retórica da sobrevivência no fundo do mar (a “lei-do-mais-forte”) é tema reiterado (“Mar: o ilimite de liberdade cria em cada canto um carrasco”; “O poço nunca é do peixe: é de outro peixe mais forte”). Já em “Zoo (Jardin des Plantes)”, a estória de um ratinho entregue como alimento para uma cascável recupera o modo narrativo perdido até então e é capaz de colocar, na sua brevidade e singeleza, questões como a moralidade dos fenômenos naturais, o mal inerente a certos seres da natureza e o alcance da agência humana.

De qualquer maneira, à exceção desses raros momentos em que partes de um mesmo texto se inter-relacionam (formando mesmo uma espécie de enredo) a forma geral dos *Zoos* e *Aquários* é a colagem descontínua de segmentos textuais, configurando um inventário de coisas vistas. (Não é fortuito que a maioria das células se construa pela enunciação do nome do animal seguido de predicação, como num dicionário ou enciclopédia.) Esse tipo de conformação direciona dois tipos possíveis de leitura:

- 1) Uma que considere cada segmento isoladamente, estilizando cada escrito nas suas dezenas de formulações. Essa tem sido a leitura preferencial de comentadores, preocupados em interpretar independentemente cada metáfora, jogo de palavras, aforismo.
- 2) Outra que veja na justaposição de elementos fragmentários a constituição de um grande quadro. Nesse caso, Guimarães Rosa estaria dando ao leitor, ao longo de, no mínimo, oito textos e treze anos, um grande painel da vida “selvagem”. Nele, o animal, destituído de um papel actancial, estaria sendo descrito segundo a sua essência, inferida das sugestões e ambiguidades de sua aparência e comportamento. A partir do conjunto dessas representações, um significado mais amplo do funcionamento do mundo e da relação do homem com o universo natural poderia ser extraído.

No tocante ao segundo modo de leitura proposto, havemos de reconhecer que Guimarães Rosa constói, em seus textos zoológicos, uma série de “espetáculos” protagonizados

²⁶ AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”: filosofia e sofística em *Tutaméia* de João Guimarães Rosa. *Humanitas*, Coimbra, n. 63, p. 606, 2011.

por animais. Podemos aproveitar o título atribuído pelo autor a outra de suas composições – “Circo do miudinho” – e enxergar *Zoos e Aquários* como um grande “circo” em que cada animal adentra o palco, exhibe a sua performance e se retira sob os aplausos e o maravilhamento da assistência. Nesse desfile mediado pela linguagem, Guimarães Rosa propõe ao leitor/“espectador”, primeiro, o desafio de um “exercício do olhar”, que faculte perceber nos entes do mundo as suas mais extraordinárias e recônditas minúcias²⁷; segundo, uma predisposição poética que eleve a analogia como regra de captação e compreensão da realidade²⁸. Assim, o recurso descritivo preferencial será o estabelecimento de correspondências, a fazer com que cada coisa sempre seja passível de ser representada por outra:

Podia ser um caranguejo ou um coração.²⁹
 A espinha da raposa é uma espécie de serpente.³⁰
 As conchas são os ossos do oceano, disperso esqueleto, desvago [...] ³¹
 Tartarugas, nas lajes: [...] que nem ratos debaixo de cartolas.³²
 O iaque é um boi raso, com cortinados.³³

Por fim, nesse esboço de caracterização geral das estratégias de significação do conjunto de textos, não pode deixar de ser notada a periódica inserção do homem como medida a partir do qual o domínio irracional é reconfigurado. Os adágios desconstruídos são exemplos de como os animais podem interferir nos nossos juízos (linguisticamente) cristalizados. Por outro, lado, o narrador/descritor está regularmente a emprestar sentimentos e emoções humanas aos bichos, ou a projetar homens nos animais e vice-versa:

Eu e o peixe no aquário temos nenhuma naturalidade.³⁴
 [O orangotango] é mais triste que o homem.³⁵
 O macaco: homem desregulado. O homem: vice-versa; ou idem.³⁶

²⁷ A esse respeito, relacionem-se os textos “O lago do Itamaraty”, “Unsinhos engenheiros”, “Além da amendoeira” e outros.

²⁸ De acordo com Michel Collot, “le seul acte révolutionnaire, pour un poète, consiste à transformer l’idée que nous nous faisons des choses en changeant la manière de les décrire”. COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: J. Corti, 2005, p. 149.

²⁹ ROSA, Aquário (Berlim).

³⁰ ROSA, Zoo (Whipsnade Park, Londres).

³¹ ROSA, Aquário (Nápoles).

³² ROSA, Zoo (Jardin de Plantes).

³³ ROSA, Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes).

³⁴ ROSA, Aquário (Berlim).

³⁵ ROSA, Zoo (Whipsnade Park, Londres).

³⁶ ROSA, Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen).

O cachorro vive as sobras da vida humana. O macaco, suas sombras.³⁷
Passarinhos piam, disto e daquilo: crise, mil virgens, vida difícil...³⁸

Zoos e Aquários entroncam-se num projeto rosiano longamente amadurecido. Da estada na França, o manuscrito *Um ano zoológico*, de formato diferenciado, denuncia a intenção de compor um panorama fragmentado de representações de animais no mundo contemporâneo. Nos índices do arquivo rosiano vemos sempre presente a ideia de uma obra reunindo textos sobre bichos. No seu modo excêntrico de ver o mundo, Guimarães Rosa está sempre a sugerir como os animais e a natureza são elos para significações profundas de nossa existência. A libertação das amarras do aparato ficcional e narrativo tende, afinal, a privilegiar o desvelamento do que as coisas *são* (ou *parecem*), em detrimento do que elas eventualmente *fazem* (ou como *reagem*). Isso vai abrir oportunidades para uma fruição da realidade baseada em analogias linguísticas e imagísticas (as sonoridades, as combinações inesperadas, as correspondências) e para a reflexão sobre como o homem se espelha nessa relação com o outro animal.

“O banho dos elefantes”

Diferentemente, “O banho dos elefantes (Vincennes)”, narrativa inédita e inacabada, aposta na representação alongada e orgânica de um único tipo de animal: o elefante. As condições de contorno são as mesmas, conquanto implícitas: um narrador em primeira pessoa está inserido no espaço narrativo – o zoológico – e descreve o comportamento dos animais. O tempo verbal no presente atualiza as cenas perante os olhos do leitor, como se elas estivessem acontecendo no instante da leitura.

A razão por que Guimarães Rosa renuncia à exposição sintética e fragmentária dos animais em questão está dada longo na abertura do texto: “O que é para folgar de ver – assisto ao banho *poderoso* dos elefantes!” (grifo meu). O autor percebe no episódio um caráter extraordinário que motiva e justifica a sua apresentação integral e minuciosa, em contraposição aos *flashes* milimétricos em que captou dezenas de outros bichos nos *Zoos e Aquários* (um procedimento que será retomado, embora em perspectiva distinta, em “Os inhos engenheiros”).

³⁷ ROSA, Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen) [2].

³⁸ ROSA, Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes).

O desenvolvimento de “O banho dos elefantes” é simples: cinco elefantes exibem-se ao público, recebendo deles quantidade de alimentos, que devoram; quando “enjoam o muito de comer”, seguem para um lago artificial, onde se põem a banhar. Os três fólhos que constituem o manuscrito dessa peça têm como objetivo descrever os animais fisicamente e as ações que eles executam. Não existe intriga ou complicação: o texto é um relato fotográfico de alguns lances ocorridos num intervalo temporal delimitado.

O método descritivo dominante da composição é o símile. O narrador, para dar ideia das partes, movimentos e gestos dos elefantes, recorre a um sem-número de comparações e metáforas, muitas delas de natureza inusitada. Vejamos algumas:

[...] Tembo ou o nome que tenha – que serpeia mão, avançante, *longo molusco* [...] ³⁹

É mesmo ver *um pobre em porta de igreja*. (p. 1)

Cinzentos, balofantes, burdos, em boa embalagem, *toneladas envoltas em papel pardo* [...] (p. 1)

[...] olhos tão pestanudos, *como poços de juncos*. (p. 1)

[...] a tromba, de gomos bem divididos, com os *copos de um óculo-de-alcance*. (p. 1)

Tembo sacode a cabeça, *como se sua cara fosse apenas mole bainha* [...] (p. 2)

Abre ainda mais, *que nem asas*, as orelhas – *que nem arraias, tinhorões, begônias, folhas de inhame*. (p. 2)

A tromba vem, *como um crocodilo*. (p. 2, todos os grifos são meus)

Outro recurso estilístico é o emprego de vocábulos raros, algumas vezes destinados a oferecer representação onomatopaica (ou aliterante) dos ruídos dos elefantes e a funcionar, em virtude da sua sonoridade, como sugestões de suas formas: bolimbolacho, balofantes, burdos, gobufou, plimprim, bailarim, barrido, baba, gloa, catarreja, bologorda. A incidência marcante das consoantes *b* e *p* ao longo do texto parece querer insinuar, para além do som plosivo a representar o peso dos animais, a própria figura protuberante deles. Outro traço peculiar da narrativa é um descritivismo naturalista que não dispensa nem mesmo a referência aos atos fisiológicos dos elefantes ou menções a partes pudendas: “Mal pára para umas necessidades,

³⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,02, p. 1. De agora em diante, assinalarei apenas o número da página ao lado da citação.

caga e urina andando, é um despejar-se de garrafas sucessivas de limonadas amarelas” (p. 2); “Abre muito as pernas de trás, e mijá, caudalosamente” (p. 2), “Coça a bunda nos rochedos” (p. 3). Para Guimarães Rosa, ao que parece, o mundo animal deve ser captado na sua integralidade em toda a sua dinâmica, sem pudores.

O momento apoteótico de “O banho dos elefantes” irrompe num de seus parágrafos conclusivos: o exato instante em que os animais iniciam seu banho. A linguagem se faz mais altissonante e as imagens grandiosas, procurando reproduzir o caráter superlativo desse processo: “É uma deslocação de montanhas. Rumor de inundação. Resfôlegos, resfôlegos. Penso que esses poderiam mudar o curso de um rio” (p. 3). O narrador não esconde o seu entusiasmo e procede a valorizações gradativamente positivas desses bichos de exceção, querendo impregnar o leitor da mesma experiência de maravilhamento: “São os verdadeiros donos da água. Nem a baleia, nem o pato, nem a medusa, nem o peixe, nem o polvo, nem o coral. Não se chafurdam, não se entregam: se apossam” (p. 3). O evento tingem-se de uma atmosfera metafísica ao criar elos de ligação íntima entre animais e homem e mesmo uma ruptura de distinções espaciais: “Aurora do mundo. A três metros de mim, a cena, o espetáculo. Sinto-os pessoais, com intenção e alma verdadeiros, autênticos, ‘encantados’. Peso de matéria. Massas. Aqui, e no Congo, aqui e no Grandes” (p. 3). A força e a imponência dos elefantes ascendem como símbolos da potência natural.

“Tudo é livre e copioso” (p. 3), diz o narrador. Nessa frase ressoa o sistema axiológico de nosso autor: liberdade e excesso. Do primeiro termo, derivamos a ousadia estética de sua literatura. Do segundo, não só a verborragia de muitos de seus escritos, mas o gosto pela representação de personagens desvencilhados das normas cotidianas e oficiais – os ciganos, os foliões, as crianças, os loucos. Carlos Drummond de Andrade escreveu um poema – “O elefante” – para alegorizar o seu processo de composição. “O banho dos elefantes” é igualmente uma metáfora da literatura rosiana.

“Uns inhos engenheiros”

Dando seguimento a um raciocínio iniciado mais atrás, sobretudo em função dos textos *Zoos* e *Aquários*, é possível visualizar, no confronto entre produção em livro e muitas das peças jornalísticas, que Guimarães Rosa alimenta um marcante contraste em relação a si próprio.

Um primeiro Guimarães Rosa – aquele de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* – é mestre da ação e do conflito, da construção e manipulação de personagens; nele, o enredo é dinâmico e plural, pejado de reviravoltas; nele, a personagem é centro de um universo, posta a enfrentar as vicissitudes de seu estar-no-mundo (ou, pelo menos, colocada a refletir angustiadamente sobre elas), expectante do momento em que, desvendando a sua face heroica, poderá alcançar algum tipo de vitória sobre os obstáculos ou sobre si mesmo. Não que para esse Guimarães Rosa não exista espaço para a contemplação estática (e extática) das belezas do mundo; ao contrário, essa admiração é, no mais das vezes, requisito para o desenvolvimento de personagem, leitor e narrador. As pausas, no entanto, são fomentadoras do elã narrativo, como veredas de remanso salpicadas no grande sertão. Esse Guimarães Rosa coloca sua fé na estória como agente de comoção e significação.

O segundo Guimarães Rosa, revelado em muitos dos textos publicados em jornal, vai eleger como fonte primordial de sua literatura a descrição do mundo natural levada a cabo por um vertiginoso manejo criativo da língua. Para esse Rosa, não há necessidade de entrecho ou tensão; as personagens humanas podem inexistir e as da natureza só precisam se conduzir segundo a sua própria missão, nelas gravada instintivamente; não existe, na prática, um narrador, porque a sequência de eventos é débil, mas um pintor, que deve sensibilizar com os detalhes daquilo que observa, selecionando ou inventando as palavras como se fossem cores, justapondo-as como se fossem traços (ou manchas), numa tentativa de aniquilar o abismo entre coisa/ato e as palavras que os nomeiam. Esse Guimarães Rosa aposta na elaboração de retratos do mundo potencializados pela riqueza e originalidade do manuseio linguístico.

Duas propostas de poética convivem, portanto, no mesmo homem: uma, calcada na força exemplar da narrativa; outra fundada na significação intrínseca do quadro natural⁴⁰.

“Uns inhos engenheiros” (*O Globo*, 4 de fevereiro de 1961) é mais uma manifestação da segunda proposta, alinhando-se com os *Zoos* e *Aquários* e “O banho dos elefantes”. Ele só escapa ao tratamento genérico dado aos primeiros porque, ao contrário da fragmentação

⁴⁰ Evidentemente, ambas as tendências são mediadas pelo manejo original e subversivo da língua.

constitutiva deles, é estrutura sólida extremamente coesa. Compartilham todos, de qualquer forma, da elisão quase integral do movimento narrativo⁴¹. Que nele se “narrem” como uns pássaros voam e se alimentam de frutas e outros se ponham a construir um ninho, isso não é suficiente para que uma forma narrativa se estabeleça: não há conflito, não há tensionamentos a serem colocados ou resolvidos, não há desfecho propriamente dito – somente flagrantes seguidos de uma interrupção que coincide com a finalização do ninho⁴². Engendrados por uma linguagem que chama ininterruptamente atenção para si mesma, textos como esse devem ser lidos antes como poemas – frase a frase, vocábulo a vocábulo –, que é, em última análise, o que seus comentadores acabam fazendo.

Uma ótima análise dessa composição é a de Maria Heloisa Martins Dias, que toca nos seus pontos principais. Segue-se a essa a de Aguinaldo José Gonçalves, interessado em discorrer sobre uma teoria do fenômeno poético⁴³, mas declarando ser essa “pequena invenção de Rosa [...] um dos mais realizados [de seus textos]”⁴⁴. De fato, “Um inhos engenheiros” é uma extraordinária e preciosa jornada pela linguagem. Guimarães Rosa alcança nesse texto uma felicidade composicional, se não rara, posto que os achados rosianos são quase infinitos, pelo menos numa concentração difícil de encontrar em outros escritos. Não sendo nosso propósito esmiuçar o virtuosismo linguístico do texto, limitamo-nos a dar um exemplo, para que não nos seja acusado o negligenciar do onipresente e incontornável trabalho de Rosa com a língua. Em particular, repare-se na excepcional escolha e justaposição lexical, em formato de enumerações, procedimento extremamente caro ao autor:

O ninho – que erguem – é néxil, pléxil, difícil. Já de segredo o começaram: com um bicadinho de barro, a lama mais doce, a mais terna. De barro, dos lados, à vária vez, ajuntam outros arrebiques. À muita fábrica, que se forma de ticos, estilhas, gravetos, em curtas proporções; e argueiros, crinas, cabelos, fibrilas de musgos, e hábeis ciscos discernidas lãs, painas – por estofo. Com o travar, urdir, feltrar, enlaçar, entear,

⁴¹ “Não há entrecho e os personagens se erigem na própria observação (de novo) de um minievento do cotidiano. [...] Descrição de um olhar sobre a vida e seu movimento [...]”. BUENO, Wilson. A crônica nossa de cada dia. *Revista Trópico*, 5 jul. 2008. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2985,1.shl>>. Acesso em 31 maio 2016.

⁴² Se precisarmos de outro argumento, fiquemos com o de Philippe Hamon: “toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture impose à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite”. HAMON, op. cit., p. 91.

⁴³ DIAS, Maria Heloisa Martins. A arquitetura poética de “Uns inhos engenheiros”. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 18, n. 2, p. 7-17, jul./dez. 2002; GONÇALVES, Aguinaldo José. O legado de João Guimarães Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 6-17, dez. 1997/fev. 1998.

⁴⁴ Opinião partilhada com Wilson Bueno: “um dos mais belos textos reunidos no volume ‘Ave, palavra’”; “o melhor construído”. BUENO, Wilson, op. cit.

empastar, de sua simples saliva canora, e unir, com argúcia e gume, com – um atilho de amor, suas todas artes.⁴⁵

Numa simplificação aguda, o truque rosiano é o mesmo que já conhecemos e vimos qualificando, presente em *Zoos e Aquários*, e em outros textos como “Ao Pantanal”, “O lago do Itamaraty” e, até, “Além da amendoeira”: o poeta volta-se para o miúdo, para aquilo que parece insignificante, à procura da “magia” lá escondida, visando a aticar no leitor o “sentimento da natureza”, esforçando-se por dirigir a sua sensibilidade do prosaico para o poético. O argumento é válido: o trabalho dos pássaros na construção do ninho, em função do esmero e “inteligência” que demonstram, beira o inexplicável, o divino⁴⁶. Como tema central, poderíamos adotar trecho de “Pé-duro, chapéu-de-couro”: “o puro ofício de viver, nos bichos se cumpre melhor”. Mas “Uns inhos engenheiros” está ainda um grau acima da atualização de um mesmo paradigma. Como mostraram Maria Heloisa Martins Dias e Aguinaldo José Gonçalves, o processo de edificação do ninho, tal qual em “O banho dos elefantes”, é igualmente alegoria do fazer literário obrado por Guimarães Rosa.

É fundamental lembrar que, em 1958, Guimarães Rosa traduzira *The last of the curlews*, de Fred Bodsworth, um romance sobre os contratempos vividos por um pássaro, último de sua espécie, na tentativa de encontrar uma parceira para o acasalamento. Desse empreendimento, Rosa deixará, nas páginas de seu arquivo, um testemunho pungente da comoção que essa estória lhe causara e da importância afetiva que as aves tinham no seu imaginário, cunhando, talvez pela primeira vez, a expressão “Ave, palavra”:

AVE, PALAVRA

Saio de sinuosíssima experiência: traduzi. Tirei do inglês para o português um livro, inteiro, se bem que de si se tratasse de obra condensada, de 34 páginas, um livrinho. E, entretanto, notável. Comovedor, a um grau profundo demais. Sei pouco de outras obras que por tantos e tão emocionantes meios até hoje me hajam pegado. E é a estória de um pássaro. Por ora não direi seu título verdadeiro; confidencio apenas um dos que pensei em emprestar-lhe: “O Pássaro Perdido”.⁴⁷

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. Uns inhos engenheiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1961.

⁴⁶ A mesma ideia inscrita em “Marça, vermelha”, como veremos mais tarde.

⁴⁷ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-16,02; p. 12.

Em *The last of the curlews*, os menores movimentos do pássaro-personagem são descritos: o voar, o pousar, o alimentar-se, o relacionar-se com as outras espécies e com a “esposa”, enfim encontrada. A tradução do livro, portanto, constituiu uma espécie de “treino” para Guimarães Rosa, uma prova de que um texto que acompanhasse meticulosamente o comportamento e os trejeitos dos pássaros – descrições parcialmente realizadas nos próprios contos e novelas rosianos – precisava ser escrito. Não pode ser casual, aliás, que Rosa escolha, em “Uns inhos engenheiros”, assim como ocorre no livro de Bodsworth, o tema do acasalamento.

Renunciando à estória, Guimarães Rosa nos oferece um “quadro”. Em foco está o argumento de que a observação e representação literária do andamento espontâneo das coisas da natureza podem ser fontes de embevecimento e aprendizado, desde que realizadas segundo um artesanato linguístico que, pela sua própria beleza e ousadia, possa ser vetor adequado à transmissão da realidade e das sensações do observador.

Sirimim

Não existe razão por que devamos abordar separadamente os textos sobre o riachinho Sirimim, não obstante terem sido dados a público em datas separadas (“O riachinho Sirimim”, *O Globo*, 4 de março de 1961; “Recados do Sirimim”, *O Globo*, 19 de agosto de 1961; “Maior meu Sirimim”, *Diário Carioca*, 21 de julho de 1963). Todos eles tematizam o mesmo espaço, desenvolvem as mesmas questões e compartilham da mesma tonalidade. Lidas cronologicamente, as peças se complementam, formam entre si uma espécie de retábulo em que a repetição de um motivo comum acontece com tênues variações de perspectiva.

Não fica muito claro em “O riachinho Sirimim”, mas, ao contrário, é amplamente perceptível nos textos subsequentes, que os relatos têm uma estrutura epistolar. De fato, a primeira peça da série inicia com “Só a *vocês* eu vou contar o riachinho Sirimim”⁴⁸ (grifo meu), dando-lhe mais uma feição de estória oral escrita, ou, quando muito, de carta aberta. Em “Recados do Sirimim” e “Maior meu Sirimim”, o pronome utilizado permanece sendo o “*vocês*” – “Dou a *vocês* notícias dele, nesses tempos de amores”⁴⁹; “Venham ver *vocês*”⁵⁰ –, mas a

⁴⁸ ROSA, João Guimarães. O riachinho Sirimim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1961.

⁴⁹ Id. Recados do Sirimim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1961.

⁵⁰ Id. Maior meu Sirimim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1963.

implicação semântica da palavra “notícias” contamina retroativa e prospectivamente todas as exposições, transformando, notadamente as duas últimas, em cartas pessoais onde o narrador/remetente conta fatos sobre lugares e pessoas que o leitor/destinatário já deveria conhecer. E esse narrador, quem é ele? Logo descobriremos que se trata de um morador da região descrita (no segundo texto isso já se torna explícito – “Pela estradinha, aí, passo adiante, você acha a *casinha nossa*”⁵¹). Suspeita-se, em função da linguagem “singela”, afetiva e repleta de diminutivos⁵², e da capacidade de maravilhamento com as pequenas coisas, que aquele que escreve é uma criança. Certas sofisticções do discurso, todavia, obstam essa hipótese sedutora, donde talvez seja mais apropriado pensar que estejamos diante de um “adulto-menino”⁵³.

A homologia estrutural entre os dois primeiros “capítulos” da história do riachinho Sirimim é perfeita. Em “O riachinho Sirimim”, o narrador oferece uma topografia detalhada do trajeto do curso d’água, da nascente à foz, especificando todos os acidentes do caminho e o modo como o riachinho é “apropriado” pelos moradores locais, na forma de regos, poços e bicas. Nesse primeiro relato tudo é novidade e tem que ser explicado com minúcia – a pedra grande onde as abelhas se instalaram, os arrozais e hortas, a enseada etc. –, embora os nomes das personagens humanas – Pedro, Maninho, Joaquim, Eva, Irene etc. – surjam abruptamente sem contextualização ou explicação, o que, na economia de uma carta, sugere que o destinatário conhece esses indivíduos. Já em “Recados do Sirimim”, todos os pontos geográficos do percurso do riachinho, como pontos turísticos, são revisitados no trabalho de se expor o efeito das chuvas sobre eles, assim como as personagens citadas na narrativa anterior reaparecem. Curiosamente, no entanto, aqui se desvendam convencionalmente quem são esses sujeitos e a relação que entretêm na comunidade – “Maninho é o filho do Dudu”; “Eva, sua [do Pedro] filha mocinha; “mãe da Irene, mulher do Joaquim, por nome Maria”⁵⁴. Essa incoerência comunicativa intertextual (o destinatário, afinal, conhecia previamente ou não esse lugar?) é o preço a pagar nessa inflexão que Rosa começa a dar ao texto, a fim de que o riachinho, paulatinamente, dê lugar às pessoas. Isso é o que vemos em “Maior meu Sirimim”. O foco recai, predominantemente, nos acontecimentos que decorrem entre grupos de moradores, enquanto o

⁵¹ Id. Recados do Sirimim.

⁵² Rosane da Silva Gomes fala de uma “linguagem que utiliza recursos morfológicos, sintáticos e semânticos que reproduzem bem a expressividade da linguagem infantil”, e recorta do texto, enumerando-os, uma grande quantidade dos diminutivos empregados. GOMES, Rosane da Silva. *Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós: a criação de uma infância da escrita*. 2011. 165 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011, p. 105.

⁵³ Jon S. Vincent é também dessa opinião: “[...] dense poetic depositions on the microcosm of a small stream, remembered from childhood”. VICENT, op. cit., p. 150.

⁵⁴ ROSA, João Guimarães. Recados do Sirimim.

Sirimim é mencionado apenas de forma esparsa, como uma entidade benfazeja a proteger a localidade.

Existe um arcabouço simbólico por detrás do itinerário do Sirimim. Alguns comentadores já notaram que o riacho, cujas águas nascem do mel, é uma referência ao mito da “terra prometida dos hebreus, por onde corre o leite e o mel”⁵⁵. Carla Maria Ferreira Stopa associa o modo como o Sirimim nasce com a “passagem bíblica em que Moisés tira água da pedra com o cajado”⁵⁶. Que a representação do riachinho e áreas adjacentes queira sugerir uma espécie de paraíso terrestre parece estar fora de discussão. Uma decifração dos símbolos e arquétipos espalhados pelas narrativas, contudo, está fora dos propósitos desta tese. Seguiremos outra trilha.

Os escritos do Sirimim não destoam dos princípios de literatura que Guimarães Rosa vinha enunciando até então, só os levam a um novo patamar de elaboração. Na sua essência, eles advogam a pureza, a simplicidade e a beleza de uma vida integrada com a natureza. O veículo dominante dessa mensagem, estejamos atentos, não é temático, mas formal. É verdade que a exposição, restrita à descrição e narração das coisas “menores”, das ninharias, das tutameias e dos eventos mezinhas, já é índice revelador de uma visão de mundo que vimos destacando desde o início deste trabalho, juntamente com outros intérpretes rosianos que nos precederam. Mas a força desses textos vem antes da correspondência entre conteúdo e forma, se nos for permitido recorrer a esse velho paralelo. Tal como o riachinho, o andamento da composição é sereno e tranquilo, o tom ingênuo e pacífico, mantido pela linguagem afetiva e pela sonoridade recriada do barulhinho das águas. Felicidades e desgraças são reportadas quase no mesmo diapasão: a tensão é reduzida ou inexistente. Mesmo quando o curso d’água é elogiado, trata-se de interjeições doces de compleição nostálgica (nostalgia de um paraíso perdido?), sem ênfase desestabilizadora. Texto e riachinho são uma só unidade.

A representação da perfeita integração entre homem e natureza se dá por um conjunto de estratégias. A primeira é o modo como a população local faz uso das águas do riachinho, sem prejudicar ou interromper seu curso: as biquinhas, os regos para as hortas, os poços artificiais, os pontos para lavagem de panelas e roupas. A segunda é a explicitação de uma “sabedoria da terra” (ou do mato): os inhames plantados por Pedro para que as folhas servissem

⁵⁵ OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de, op. cit., p. 151.

⁵⁶ STOPA, Carla Maria Ferreira. *Jardins e riachinhos: figuração imaginária das vidas de Rosa*. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2008, p. 76.

de copos; o desvio do riachinho, porque a mangueira “não gosta de água”⁵⁷; a colocação de bambus em volta do “chupão” para indicar perigo; a proteção contra as formigas; o socar o chão de terra, para a água não manar; a hora certa de colher o mel; o modo de plantar chuchus; etc. Lembremos que essa valorização de um conhecimento do homem estabelecido no campo já vinha, pelo menos, de “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Cipango”. O espaço deste último, aliás, tem vários pontos de contato com o ambiente retratado nos textos do riachinho.

A relação homem-natureza, portanto, é de ordem dialética, isto é, pressupõe uma negociação com o meio, um ininterrupto trabalho de conquistas e recuos, medidas e contra-medidas: as abelhas que picam, o “chupão” que pode matar, as pequenas represas que protegem das formigas, mas onde os peixes, socando o fundo, fazem surgir plantinhas que servem de pontes, as águas que fazem mal às árvores. Para cada dificuldade, o morador deve encontrar uma solução, e, não raro, a natureza reage.

Por fim, progressivamente na série, ganham destaque as histórias das personagens. Sua vida, no entanto, é pouco diversificada, seus desejos miúdos. Eles estão imersos numa lida de subsistência e prazeres singelos: uma casa nova de tijolo (em substituição a um “ranchinho de campim”), um casamento ou festa de aniversário, a observação das coisas da natureza (os pássaros, as roseiras). Por outro lado, apesar de idílico e bucólico, esse espaço não está isento de dissonâncias, sobretudo em relação ao destino dos indivíduos. Pedro é um “aleijadinho” que precisa da proteção do irmão Joaquim; Irene muda-se para o Rio de Janeiro, em função de um namoro frustrado, mas o dinheiro ganho só foi suficiente para comprar um vestido; Joaquim é “duro, carrancudo, prepotente” e bebe. “Maior meu Sirimim”, além de dar atenção privilegiada aos seres humanos, é, nesse sentido, menos idealizador. Além das menções ao caráter utilitarista e anti-poético de Joaquim, temos o personagem Antoniartur de Almeida, ladrão e mau caráter. E o “assassinato” de um gambá e seus sete filhotes para servirem de comida provoca uma enunciação marcadamente cínica: “*O vivente tem pouca pena do vivente!...*”⁵⁸ (grifos do autor), lembrando “Aquário (Berlim)” e suas “leis da selva” marítima, e a maldade humana, que impregna mesmo os lugares aparentemente sagrados: “[o demo] está misturado em tudo”, diria Riobaldo.

⁵⁷ ROSA, João Guimarães. O riachinho Sirimim.

⁵⁸ ROSA, João Guimarães. Maior meu Sirimim.

Uma leitura da série do riachinho Sirimim não se esgota nesses comentários. Eles dão a ver, no entanto, certas constantes que atravessam a literatura rosiana, de cabo a rabo, e vão desaguar nesse conjunto de textos singulares, despidos de ênfase, mas nem por isso desprovidos de diligente apuro formal. Como já vimos em outras composições, Guimarães Rosa quer mostrar um caminho, um modo de viver que, se não está a salvo de dificuldades e infortúnios, parece ser mais apropriado para uma convivência orgânica com o meio natural e com a poesia inerente das coisas⁵⁹.

Uma literatura sapiencial

“Do diário em Paris (III)”

No segundo “Do diário em Paris”⁶⁰ – que designaremos “Do diário em Paris (III)”, em concordância com a versão de *Ave, palavra* –, a composição sofre, ao mesmo tempo, uma

⁵⁹ Não será exequível perseguir aqui uma contextualização que julgo profícua das diferentes maneiras como não só o modo descritivo se sobrepõe ao modo narrativo na prosa de ficção, mas também como se constrói, na história da literatura, esse projeto de descrição do mundo natural aliada à concepção de que o homem deve retornar ao comércio harmônico com a natureza de onde, a certa altura, ele se desvencilhou. Bastaria lembrar o topos do *locus amoenus* da Antiguidade Clássica e do Classicismo ou o tipo de valorização da natureza perpetrado pelos românticos para termos ideia da dimensão do trabalho. Livros como *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, de Michel Collot, *O Brasil não é longe daqui*, de Flora Süssekind e *A natureza na literatura brasileira*, de Flávia Paula Carvalho apresentam elementos importantes para a discussão do problema. (Collot, aliás, reconhece em Francis Ponge, a ideia de que “c’est en renouant le contact avec son environnement que l’homme [...] retrouvera des rapports plus harmonieux avec lui-même et avec les autres”, COLLOT, op. cit., p. 123.) Não posso resistir, entretanto, a mencionar exemplos que podem dialogar em diversos níveis com as propostas de Guimarães Rosa em seus textos dedicados à representação dos espaços naturais ou seres deles oriundos. Edgar Allan Poe, mestre dos contos fantásticos e de mistério e horror, escreveu narrativas que a crítica veio a chamar de *landscape fiction* ou *landscape pieces* (“Landscape Garden”, “The Domain of Arnheim” e “Landor’s Cottage”). Ernst Hemingway investiu na descrição paciente, pouco movimentada e destituída de conflito e tensão tradicionais de uma personagem absorvida exclusivamente na sua interação com a natureza e a paisagem, em “Big Two-Hearted River”. Essas composições, para além de, em princípio, advogarem os benefícios do contato do homem com o espaço natural – o que Poe enunciará, em “The Island of the Fay”, como “the happiness experienced in the contemplation of natural scenery” (POE, Edgar Allan. *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire, Ware: Wordsworth Editions, 2004, p. 545) –, têm múltiplos significados alegóricos. A propósito, alguns comentários críticos são curiosamente afins à problemática desta tese: “there is another side of Poe’s fiction which has generally escaped critical notice” (HESS, Jeffrey A. *Sources and Aesthetics of Poe’s Landscape Fiction, American Quarterly*, v.22, n. 2, p. 178, 1970); “a great deal of criticism has devoted itself to the pursuit of those patterns of ideas and images that reveal the essential unity of Poe’s work. In consequence those irregular pieces that apparently do not fit the puzzle suffer neglect” (ZANGER, Jules. *Poe’s American Garden: “The Domain of Arnheim”*. *American Transcendental Quarterly*, n. 50, p. 93, 1981). No Brasil, dois casos me vêm à mente: os “contos” “Buriti perdido”, “Paisagem alpestre” e “A árvore do pranto”, de Afonso Arinos; e, muito próximo do modelo narrativo dos textos da série *Sirimim*, o conto “Bucólica”, de Monteiro Lobato, em que um homem vagueia por um espaço campestre, descrevendo a paisagem e interagindo com os moradores.

⁶⁰ ROSA. João Guimarães. Do diário em Paris. *A manhã*, Rio de Janeiro, 13 abr.1954, de onde retiramos todas as citações.

simplificação e uma complicação. Ao formato narrativo mais comportado de “Do diário em Paris (I)”, com suas datas, encontros, diálogos, personagens e reflexões, ainda que fragmentários, Guimarães Rosa contrapõe um novo texto quase exclusivamente formado por sentenças aforísticas (39 ao todo), e apenas uma seção expositiva mais extensa. Aparentemente, a primeira entrada é antes um mote do qual os demais segmentos são glosas. Mas a proliferação de tantas pequenas células textuais desconcerta a suposição de uma eventual unidade de sentido.

Temporalmente, “Do diário em Paris (III)” inicia cerca de um mês antes de “Do diário em Paris (I)”, a 28 de agosto de 1949. O ponto de partida é uma visita à igreja Saint-Pierre-et-Saint-Paul, na Mairie de Montreuil, onde se batiza uma criança. À vida em começo do bebê contrapõe-se a lembrança da morte na divisa que se inscreve no exterior da igreja: VIVECELONLHEVREDELAMORT (Vive selon le vrai de la mort⁶¹). É para essa vida que deve ser vivida com o olho na eternidade que Guimarães Rosa abandona o teor tradicionalmente confessional de diário para ostentar-se como enunciador de máximas sapienciais, como um oráculo sibilino alertando para os mistérios da existência. Nesse momento, o texto perde qualquer ligação umbilical com Paris.

As sentenças versam, de forma variada e assistemática, sobre diversas noções religiosas e metafísicas, como o mal, o pecado, a alma, o Céu e o Inferno, os santos, a natureza ontológica das coisas, os ensinamentos e significados dos elementos da natureza, as emoções e sentimentos, a constituição do homem, as oscilações do tempo e da memória, as ambiguidades do viver. Algumas delas são mais imediatamente inteligíveis, como “Os defeitos dos outros são espelhos” ou “A noite não é o fim do dia: é o começo do dia que vem”; outras, muitas vezes construídas sobre metáforas ou comparações, têm significado obscuro e aberto, exigindo decifração e facultando série de interpretações possíveis: “Os dias vão como uma escada, para subir ou descer”, “Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes” ou “Saudade é ser, depois de ter”. A forma de adivinha de muitas delas convida antes à meditação do que ao consumo negligente. Em última análise, o breviário constitui um conjunto de normas do bem viver, tais como: não ter medo, aproveitar-se de influências benéficas, estar ciente das próprias deficiências, desconfiar das ilusões do mundo, ser otimista, cultivar a alegria. Nesse sentido, “Do diário em Paris (III)” retoma tendências iniciadas em “Cidade” (a seção que discorre sobre

⁶¹ Estou me colando à interpretação de Maria da Glória de Sá (SÁ, Maria da Glória de. Resquícios da cultura francesa na obra rosiana. In: Congresso de Letras: Discursos e Identidade Cultural, V, 2005, Caratinga, 2005, p. 574). Curiosamente, na versão do jornal, um erro de diagramação e impressão omite a linha em que a divisa é transcrita, restando apenas, na linha anterior, as duas primeiras letras “VI”.

as qualidades do bonde) e “O lago do Itamaraty”, confirmando o vazo doutrinário do autor de *Sagarana*.

Que um mestre da arte narrativa como Guimarães Rosa transforme seus textos em coletâneas de descrições ou máximas sapienciais diz muito sobre o tipo de missão de que ele dotava a sua literatura. Se, na vertente mais explícita e discutida, a sua ficção e o uso da língua visavam à valorização de um certo tipo de experiência e a um revigoreamento da relação do homem com seu instrumento de expressão e apreensão do mundo, os textos descritivos vêm intimar a uma mudança de foco, à necessidade da observação e atenção à natureza que nos cerca (lembramos de “Além da amendoeira” ou “Uns inhos engenheiros”); quando isso não basta, a mensagem, pelo arranjo inesperado e pelo modo de formulação desafiador, quer convidar à reflexão sobre a condição humana, sobre o tipo de existência que se deve levar neste mundo e como deve ser construída uma relação com a eternidade. Desprezando recursos ficcionais e mistificadores, a abordagem ao leitor é mais direta, embora, nem por isso, mais simples.

“Circo do miudinho”

“Circo do miudinho”⁶² (*O Globo*, 25 de março de 1961) podia, eventualmente, ser tomado como mais um representante da série *Zoos* e *Aquários*, onde o circo virtual de pequenos insetos seria tornado equivalente dos espaços do zoológico e do aquário. Sua estrutura e propósito são diferenciados, todavia, a começar pela quantidade de “animais” nele compreendidos – apenas cinco: besouro, louva-a-deus, gafanhoto, grilo e cigarra.

Duplo emprego de tipos gráficos secciona internamente cada uma das quatro partes de “Circo do miudinho”. Uma introdução em itálico descreve um inseto segundo as mesmas leis dos fragmentos mais extensos de um texto dos *Zoos*. Estão aí a minúcia da visão, as analogias raras, o ritmo e sugestões sonoras propiciados pela seleção, invenção e justaposição de vocábulos invulgares, a sintaxe não convencional. Em certa medida, aborda-se nela o inseto em abstrato, na sua qualidade de modelo ideal da espécie. Em seguida, um novo parágrafo, em tipo normal, conta uma estória sobre um inseto particular enraizada numa experiência pessoal do narrador, em que elementos autobiográficos do homem Guimarães Rosa vêm aludidos. A

⁶² ROSA, João Guimarães. Circo do miudinho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1961, de onde retiramos todas as citações.

despeito da suposta radicação histórica, a interação homem-inseto se reveste antes de um caráter maravilhoso, elevando a narrativa ao gênero da fábula.

Embora rastros da estrutura fabular estejam presentes nas narrativas de Rosa desde *Sagarana* – “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, por exemplo –, o escritor parece ter relutado, mesmo nos momentos da tematização direta da vida animal, em compor fábulas “puras”. *Zoos* e *Aquários*, em momento algum, salvo engano, deslizam para a fábula: neles, as descrições, ainda que altamente poéticas, insistem na natureza do bicho como bicho, não como portadores de qualidades, vícios e práticas humanas. Ao contrário, como já sugerimos, o comportamento do animal, na sua máxima instintividade, é a efetiva fonte de exemplo para o homem. Os demais textos jornalísticos, muitos deles contaminados de portentos, escapam, ainda, da simplicidade estrutural dessa fórmula.

Não obstante, Guimarães Rosa tinha grande apreço pelo gênero. Se não podemos avaliar a sua leitura de um Esopo, por exemplo, sabemo-lo extremamente interessado por La Fontaine, como evidenciam amplas notas de leitura tomadas da obra do escritor francês⁶³. Em “Zoo (*Jardin des Plantes*)”, a que recusamos uma estrutura formal de fábula, Rosa dialoga com La Fontaine, por exemplo, no seguinte trecho: “*Dona Doninha*: “*Dame Belette*” dorme sozinha”⁶⁴. Em “Campo Geral”, Rosa homenageia os nomes atribuídos aos gatos nas estórias infantis: “Por que não botam nele [no gato Sossão] nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agrados?”

Os insetos de Guimarães Rosa, apesar de sua conformação física realisticamente reconstituída, apresentam, como nas fábulas, características humanas: eles pensam, falam e sofrem. O drama do besouro é a repentina tomada de consciência de que, anatomicamente, não teria sido feito para voar. Num gesto satírico, o trauma psicológico do besouro é, por seu efeito cômico, uma crítica ou aviso duplo: de uma feita, à racionalidade científica que pretende reger o homem e o universo com suas pretensas calculadas leis genéricas e rígidas; de outra, à auto-censura que comumente nos impomos e que rechaçam as nossas próprias reais potencialidades.

Se o besouro é exemplo do que “é, mas não parece”, o louva-a-deus o é daquilo que “parece, mas não é”. Na exterioridade, o insetozinho “finge de bendito” mas é contumaz assassino. Já o gafanhoto parece um diabo, mas é robô – “e otário”. A fábula rosiana reescreve,

⁶³ Para uma descrição e discussão sucintas dessas notas de leitura, ver CAMARGO, op. cit.

⁶⁴ “*Dame Belette*” é personagem de “Le chat, la belette e le petit lapin”. Há ainda referências, nos textos zoológicos, ao nome da toupeira, “*Dona Talpa*” (“Zoo (*Jardin des Plantes*)”), e aos “títulos de fábula” da cegonha: “Mestre Ermenrico”, “Adebar”, “Dom Pelargos” (“Zoo (Hagembecks Tierapark, Hamburgo-Stellingen)”).

no nível dos seres minúsculos, a velha estória do ser ludibriado em decorrência de sua vaidade. Fartamente coberto de elogios, o gafanhoto é devorado pelo louva-a-deus. Aqui, Rosa associa oportunamente o nome do inseto, em que consta o verbo “louvar”, com um suposto hábito de atrair as suas presas por meio da adulação fingida. Como em “Le Corbeau et le Renard”, de La Fontaine, em que uma raposa elogia um corvo para lhe roubar o pedaço de queijo preso à boca, a ironia maior da fábula consiste em que corvo e gafanhoto são seres tradicionalmente feios e desengonçados, fazendo da aceitação do elogio interessado uma prova da disseminação irrestrita do sentimento da vaidade pelo mundo.

O grilo rosiano fala e veste roupa. Na breve estoriuzinha, Guimarães Rosa combina uma crença do imaginário popular – a de que os grilos cantam para a lua – com o mito indígena de Cairê, a lua cheia, que, juntamente com Catiti, a lua nova, tinha poder de “despertar saudades no amante ausente”⁶⁵. O grilo, irônico, pergunta: “—A lua, hem... Saudade de quem?”. Trata-se, parece, de um grilo pouco dado ao amor. Talvez esteja aí insinuada a inutilidade da manifestação da beleza quando da inexistência de seres atentos e sensíveis para apreciá-la⁶⁶.

Já a cigarra, além de igualmente falante, tem ainda aguçado instinto de sobrevivência e é metida a filósofa. A sua única e certa intervenção oral tem a função de justificar todos os atos humanos e não-humanos pelo “exagero” que sói ser a vida. Trata-se de uma alegoria da recusa de padrões morais e comportamentais (e estéticos?), posto que não alicerçados em um sentido maior, uma coerência pré-existente. Não sendo eles dados ou conhecidos, a liberdade de expressão (e criação?) deve ser preservada.

Dos outros vários textos tematizando elementos naturais já havíamos depreendido alguns dos sempre atuantes (e repisados) objetivos rosianos: o despertar do “sentimento da natureza”, a valorização do ser singelo como fonte de belezas e significações esconsas. Em “Circo do miudinho”, ao apostar na escrita de pequenas fábulas, Rosa acrescenta a esses propósitos o que pode ser rotulado de “pílulas de sabedoria”. Essas, nunca ausentes da literatura do autor de *Grande sertão: veredas*, especialmente quando sintetizadas na forma de aforismos, ganham aqui, explicitamente postas na forma de fecho narrativo, uma nova feição. Assim como em “Do diário de Paris (III)”, quase integralmente cosido por sentenças do tipo sapiencial,

⁶⁵ MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 171.

⁶⁶ Em “Na calçada”, crônica em que Drummond relata encontro com Guimarães Rosa, o poeta finaliza seu texto com a mesma ideia: “banhados de sorradeira claridade, [os passantes] não percebem, não se dão ao trabalho de perceber, no alto, a lua”. DRUMMOND, Carlos Drummond de, “Na calçada”, p. 60-61.

Guimarães Rosa volta à carga como detentor de um “saber viver”, não diferentemente do que fizeram Esopo e La Fontaine.

Lirismo e hermetismo

No intervalo entre o grande monumento épico que é *Grande sertão: veredas* e os contos de *Primeiras estórias*, veiculados em jornal já em 1962, a produção literária rosiana apresenta um sensível deslocamento para a zona do lírico, embora mantendo, muitas vezes, a configuração em prosa. Nesse período, saem três textos da série *Zoos* (“*Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen*”, “*Parc Zoologique de Vincennes*” e “*Jardin des Plantes*”), duas descrições pósticas do reino animal (“Uns inhos engenheiros” e “Circo do miudinho”) e dois poemas em prosa (“O grande samba disperso”, “A caça à lua”); o grupo se enriquece com um retorno de Guimarães Rosa para a poesia propriamente dita, ainda que mascarada por heterônimos anagramáticos (que ocultam pouco), na série “Coisas de poesia” (“Coisas de poesia”, 25 de fevereiro de 1961, “Novas coisas de poesia”, 20 de maio de 1961 e “Sempre coisas de poesia”, 22 de julho de 1961) e em “O burro e o boi no presépio”, dezembro de 1961. O auge dessa tendência, todavia, será alcançado, julgamos, em dois textos que se configuram como uma espécie de experiência radical nessa fronteira entre poesia e prosa, narrativa e ruptura da narrativa: “A caça à lua” e, principalmente, “Evanira!”.

“A caça à lua”

Se queremos preservar intacta a imagem monolítica de um Guimarães Rosa “bardo do sertão”, devemos descartar sumariamente um texto como “A caça à lua” (*O Globo*, 17 de junho de 1961) e correlatos. Que o autor se desvirtuasse descrevendo fragmentariamente animais de zoológicos e aquários ou mesmo pássaros e insetos achados livres na natureza, isso ainda podia ser tolerado como um desenvolvimento não desligado da grande fauna que povoa o seu mundo sertanejo. Já uma composição cujo principal motor é a glosa de uma *menina* e da *lua* não encontra facilmente lugar no espaço canônico ficcionalizado pelo escritor mineiro.

Sobretudo porque “A caça à lua” é um poema em prosa. Antes, mais do que poema em prosa, o discurso é intercalado por verdadeiros poemas e estrofes avulsas de dois a quatro versos. A linha narrativa é débil, servindo apenas de ponto de partida: o narrador, uma noite, quando menino, teria visto uma menina que gritara “Viva a lua!”. Em larga medida, e pelo menos no nível mais superficial, o texto é a encenação da tentativa de o narrador manter viva a memória daquela garota e daquele instante.

Grande parte da peça se circunscreve a uma caracterização poética da lua (e da menina) por meio de adjetivação e qualificações analógicas: a lua é, por exemplo, “ave”, “mais mar que o mar”, “sempre estranhamente virtuosa”, “lava lívida”, “com cara de caveira”, “gelo eterno, esculpido e iluminado”, “noiva no vácuo”, “todo o azul que é refulgente”, “a sem lábios” ou “janela do príncipe”; a menina, por sua vez é: “lúcida flor”, de “claros cabelos aerostáticos”, “(gazela) em içado avanço; flor, fada”, “ciganinha” etc. Em verdade, ao longo da composição, menina e lua se (con)fundem na recordação do narrador e os mesmos atributos passam a designar uma e outra indistintamente. Outro recurso poético é a enumeração de qualificativos em função de sua sonoridade e estranheza: “a lua cecília, mariana, corália, mafalda... VIOLANTE, MYRTILA, URRACA, GISELA, JOANA, FRANCISCA, BERENGÁRIA, LIANOR...”, “A eunte e iente, *belagnólia, lindagnólia, magnóliave*”, “*floriswalda, silvoswalda, IÂIDA, IOEMA, IARODARA, neomênia*”⁶⁷.

É fácil suspeitar que “A caça à lua” seja texto repleto de simbologia. No centro dele está, naturalmente, a *lua*, objeto de extensivos significados míticos e místicos para o homem. Não fosse isso suficiente, concorrem outros substantivos e expressões de rica ressonância: ave, alma, mar, vento, flor, samsara, montanha, castelo, lago, espelhos, décimo céu, torres, cimitarra, gruta, jardim, sandália, cobra. A aglomeração de tantos índices, principalmente na parte final do texto, acirra-lhe o hermetismo. O perfeito entendimento de todas as alusões rosianas exige um inspirado processo de decifração baseado em razoável conhecimento de simbologia religiosa, mítica ou esotérica⁶⁸.

Ah, voar é solidão. Mas – o Jardim! A lua nunca naufraga. Lá há um cavalo, o santo, um cavaleiro, desterrado. [...] A lua máxima, que afaga. O Jardim. A sandália cor de ouro. A lua inteira, transplendente, jamais esperdiçada. A sandália cor de areia, as

⁶⁷ ROSA, João Guimarães. A caça à lua. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1961, de onde retiramos todas as citações.

⁶⁸ Como exemplo, da carta número 18 do tarô, representando a lua, Rosa parece ter referenciado os elementos “torre”, “loba” e “lágrima”.

alvuras; cicatrizes. [...] O consagrado, o refulgar, possessão perfeita, **o patrimônio**. O Plenimundo. A **lua, guieira**. [todos os destaques tipográficos são do autor]

Menos obscura e elusiva, existe na composição, ainda que de maneira dispersa e segmentada, uma tematização da importância da memória e da necessidade e/ou possibilidade de recordação. Colocando esses retalhos em sequência, talvez seja possível reconstituir a problemática sugerida pelo narrador:

E ela [a menina] foi apenas aquele instante, **logo** longe no passado.

Cada vez, porém: mais achada no presente no passado [...]

Sempre lá, lembro-me.

A Menina está perdida no tempo.

Não poderei esquecê-la [a menina], portanto.

Teria de recuperá-la, no *décimo céu daquela noite*.

A meninazinha não pode morrer em mim.

(Não: ela não pode ter sido, **já naquele tempo**, uma mulher, uma lembrança, **uma sombra**.)

A Menina tem de ser reencontrada; para que eu me salve.

As pessoas e coisas têm de ser **relembradas** sempre; sob pena de **mais** um pouco de morte.

(Que é a lua, senão um sempre não-se-lembrar de tudo, o não esquecido?)

Nada pode ser esquecido. [todos os destaques tipográficos são do autor]

Excetuadas as caracterizações poético-analógicas e as correspondências simbólicas a decodificar, a parte “legível” de “A caça à lua” aponta para uma angustiante tentativa de reconstituição e manutenção da lembrança de um episódio fugaz ocorrido na infância do narrador. No caso, a imagem de uma “Menina”. A recordação, todavia, não é imediata: entre “Menina” e narrador, a lua é a entidade intermediária, o liame que viabiliza o acesso à reminiscência – “A lua faz o favor perfeito” –, de tal modo que os limites entre “Menina” e lua se borram ao longo do texto. “A caça à lua” será, assim, uma caçada por um instante perdido na memória.

O resgate da memória do passado é motivo ficcional (e filosófico) importantíssimo para Guimarães Rosa. Seu grande romance, em última análise, não trata senão disso: um homem

desenterrando a sua vida da memória e passando-a em revista, ao mesmo tempo que problematiza a própria fidelidade e correção dessa estória recuperada. E, contudo, primeiro desordenada e fragmentariamente, depois de forma mais linear e segura, a estória é construída e performada. Será somente a partir de *Primeiras estórias* que a memória como lugar inacessível e nebuloso terá a sua hora e vez.

Em “Nenhum, nenhuma”, um narrador adulto procura rememorar uma passagem misteriosa e cheia de significações de sua infância. No passado, ele é o “Menino” e sua estória está mesclada com personagens apenas nomeadas como “Moça”, “Moço”, “Nenha, velhinha”, “o Homem velho”: “*Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo*”⁶⁹ (grifos do autor). Em “Lá, nas campinas”, de *Tutameia*, o ato de reminiscência é ainda mais incompleto e lacunar, não dando forma nem a um esboço narrativo: apenas sensações e pedaços de paisagem associados a esse tempo algo mítico sugerido pela frase continuamente repetida: “Lá, nas campinas”⁷⁰.

Restaria determinar em que medida um encontro tão singelo com uma menina teria tamanha importância na história de vida de um indivíduo. Trata-se, do que podemos depreender, de um momento de comunhão simpática, de uma sintonia de duas almas em torno de um fenômeno estético. A lua cheia vige no céu e menina e menino, concomitantemente, reconhecem a sua magia. Um momento mágico, difícil de acontecer e de ser reproduzido: “(Mas, às raras vezes, tudo se passa em mútua participação, assim extraordinária, agudas vezes; em hora viva.) Aquela era a lua comum – a lua que é a cheia – no ponto de beleza, de todo o recorte”. Então, a Menina pode passar a ser modelo da mulher perfeita e inalcançável que o narrador nunca mais encontrará⁷¹.

Operam aqui, novamente, o fato irrisório de grandes ressonâncias e o apelo a um determinado “sentimento da natureza” (associado à sensibilidade poética). Formalmente, “A caça à lua” representa um novo passo nas experimentações rosianas no sentido da ruptura do

⁶⁹ ROSA, João Guimarães. Nenhum, nenhuma. In: _____, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 96.

⁷⁰ A recordação (traumática) de um passado recente também é parte de textos aqui já comentados. Em “O mau humor de Wotan”, o narrador explica: “Com saudade, por isso me empenho em remontar à causa ou à série de causas que me trouxeram a conhecê-lo [Hans-Helmut]”; em “A senhora dos segredos”: Relembrei-a [Frau Heelst], conversando com Ara, por todo o junho, julho, agosto, vez mais, vez menos. Teria de recordá-la sempre”.

⁷¹ Em “Do Diário em Paris (I)”, Rosa já glosara o tema baudelairiano da mulher que passa e nunca mais é vista (“A une passante”): “vi chegar uma mulher, bonita como ninguém nunca viu. Roubei do perfume ruivo de seus cabelos, e passaram por mim, por relâmpago seus olhos, de um grande verde instantâneo, como quando se sonha caindo no nada”.

modo narrativo, já manifestado “comportadamente” nos *Zoos* e *Aquários* e em “Uns inhos engenheiros”, para alcançar patamar diferenciado num escrito ainda a vir: “Evanira!”.

“Evanira!”

A despeito de sua complexidade, hermetismo e excentricidade (ou, talvez, por isso mesmo), “Evanira!”⁷² despertou uma certa atenção de estudiosos de literatura que uma composição como “A caça à lua”, por exemplo, falhou em estimular. Pudemos encontrar pelo menos quatro artigos acadêmicos e uma dissertação de mestrado dedicados exclusivamente a essa peça, sem contar as observações esparsas em outros ensaios, datando desde 1980 até 2013. Os comentários introdutórios, aliás, são extremamente interessantes:

[“Evanira!” é um] discurso desafio e uma das mais ousadas experiências literárias de Guimarães Rosa.⁷³

[“Evanira!” é um] texto de cunho literário que diverge radicalmente dos textos canônicos do escritor mineiro; [...] [Ele] destaca-se do conjunto [*Ave, palavra*] sugerindo ser um ensaio lúdico com a linguagem.⁷⁴

[“Evanira!”,] ao mesmo tempo em que enreda o leitor, pela atmosfera de magia e encantamento, provoca um experimentado desconforto e simultânea desconfiança por não se saber ao certo o que acontece e, principalmente, como acontece. Há um narrador-personagem que promete narrar o inarrável, e o faz numa linguagem tão cifradamente poética que seu sentido resiste às primeiras investidas.⁷⁵

Em “Evanira!” não há, praticamente, um enredo. Nos enlaces da linguagem cheia de artifícios, arquétipos vão se revelando, favorecendo uma infinidade de leituras subreptícias, evocando mitos, situações e ideias da prosa do autor, além de retomadas de seu pensamento afetivo sobre o estar no mundo, já postas em outros momentos de sua produção.⁷⁶

⁷² ROSA, João Guimarães. Evanira!. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1961, de onde retiramos todas as citações.

⁷³ BERNARDI, Rosse Marye, A poética do ato criador: uma leitura de “Evanira!”, de Guimarães Rosa. *Estudos Brasileiros*, n. 10, p. 187, nov. 1980.

⁷⁴ LINS, Antônio Eduardo Leitão Navarro. Do evanescente a Evanira!: um confronto de soluções narrativas. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 4, p. 47, 1996.

⁷⁵ SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Introdução ao imaginário de “Evanira!”, de Guimarães Rosa. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 17, n. 25, p. 15, 2008, p. 15.

⁷⁶ MARTINS, Alessandra Maria Mamere Caixeta. “Evanira!” e os caminhos da plenitude. 2013. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) -- Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013, p. 11.

Não é nosso objetivo, todavia, realizar uma recensão dessas análises críticas e nem mesmo alcançar uma interpretação extensiva do poema em prosa. Estamos um pouco mais interessados, lembremos, em mapear certas guinadas de ordem formal que se dão na literatura rosiana, manifestadas nesses textos publicados em periódicos e esquecidos por seus leitores e intérpretes; os quais, mesmo quando lembrados, não são sempre contextualizados na sua cronologia e situação de continuidade ou inflexão em relação a outras composições do autor de *Grande sertão: veredas*.

Se já rotulamos “Evanira!” como o ápice das experimentações lírico-poéticas de Guimarães Rosa no espaço de tempo entre 1957 e 1962, talvez não seja de todo errôneo afirmar que o texto é uma espécie de continuação extremada de “A caça à lua”, publicado com antecedência de somente dois meses. Não deve ser casual que, à conclusão do primeiro escrito, o nome Evanira seja evocado. Formalmente, ambos alternam trechos de prosa e poesia, compartilham da mesma atmosfera lírica e nebulosa e apresentam passagens cifradas aparentemente ricas em simbologia.

Particularidade sempre mencionada pelos comentadores, mas nunca investigada em sua funcionalidade, “Evanira!” é dividido em sete capítulos, cada um deles precedido por uma sinopse. Ora, uma assimetria da composição redundante de que as sinopses, em prosa, são, de modo geral, facilmente intelegíveis, enquanto os conteúdos dos capítulos, embaralhando prosa poética e poesia, são herméticos. Esse duplo registro acarreta uma tensão na recepção do texto: para “entender” “Evanira!”, lemos as sinopses, escritas numa linguagem mais direta, temporalmente linear e explicativa; depois, quando nos acercamos do poema propriamente dito, fazêmo-lo corresponder ao máximo ao que foi antecipado nos sumários introdutórios. Dito de outra maneira: lidas apenas as sinopses, descoladas dos conteúdos, temos exata compreensão dos detalhes do texto; já, sem elas para nos auxiliar, o que faríamos de “Evanira!”?

As concessões explicativas de Guimarães Rosa não são infrequentes. Já observamos, neste trabalho, diversos momentos em que o narrador rosiano comenta os fatos de sua estória, visando a aclarar seus pretensos significados, ou introduz provérbios como sùmulas dos eventos

e estados de alma das personagens. Em suma, ao contrário do que tende a parecer, Rosa é um escritor que deseja ser compreendido⁷⁷.

De qualquer forma, com o apoio das sinopses, Guimarães Rosa recorre, em “Evanira!”, a uma estrutura eminentemente poética com o intuito de, num certo nível, contar uma “estória”: o encontro entre um “Narrador” e uma “Amada”; sua separação; as saudades do Narrador; sua morte e ressurreição; seu reencontro com ela. Num outro estrato, o poema é, em última análise, a celebração de um sentimento – a saudade. Hygia Therezinha Calmon Ferreira informará em sua tese de doutorado que o primeiro título de “Evanira!” teria sido “Exercícios de saudade”⁷⁸. Em particular, no capítulo VII, o Narrador serializa definições ou adjetivações de “saudade”, à maneira do que Rosa já havia feito com a lua, em “A caça à lua”.

Assim, “Evanira!” apresenta um duplo movimento, em clave lírica: o de narração (de um périplo amoroso) e o da glosa (do sentimento da saudade). Mas, afinal, ficcionista e prosador mais do que hábil e completo a essa altura, Guimarães Rosa poderia realizar ambos os fitos por meio de uma narrativa. Escolhe, entretanto, um registro poético, alusivo, fragmentário. O que estaria por trás dessa escolha e qual o ganho estético do resultado?

A afirmação de que Guimarães Rosa estivesse procurando novas formas para a veiculação de velhos conteúdos é por demais óbvia e de alcance limitado. O fenômeno persiste, contudo: Rosa se desvencilha de elementos canônicos de uma narrativa mimética – espaço, tempo e personagens bem delineados, trama construída para garantir o interesse do leitor – para construir uma “estória” num nível mais alto de abstração, com espaço e tempo pouco determinados, personagens arquetípicos (Narrador e Amada) ou mítico-simbólicos (anjos) e sequência de eventos de tensionamento pouco ostensivo. Com isso, o autor renuncia a uma primeira camada alegórica calcada em detalhes “realistas” ou documentais, embora preserve um segundo estrato alegórico, provavelmente mais afim aos objetivos da composição, retirando da frente do leitor um primeiro véu que o impediria de ir às significações mais profundas de seu texto.

⁷⁷ Isso é largamente válido para *Grande sertão: veredas*, a despeito de suas ambiguidades e mistérios: Riobaldo volta-se o tempo todo para a reflexão sobre seu próprio discurso. Talvez somente em *Tutameia* Rosa tenha despedido os contos de auto-explicação, transferindo-as todas, no entanto, para os quatro (!) prefácios.

⁷⁸ FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon, op. cit., p. 197. A autora não revela a fonte dessa informação específica. Na nota a *Ave, palavra*, Paulo Rónai relaciona esse título como um dos pensados por Rosa para o livro póstumo de 1970 na sua integralidade.

A transposição da “estória” para um maior grau de generalização, supostamente para evitar os escolhos do mundo material que distraíssem o leitor dos fluxos subterrâneos da composição, tem a função de facilitar o entendimento do drama encenado, mas é contrabalançada pelo hermetismo da construção poética: “como na lembrança e no sonho, o texto vem em mosaico e entrecortado: frases que não se completam, sobreposições de imagens que se desdobram à exaustão, diálogos nos quais os falantes não se definem com clareza”⁷⁹. Esse hermetismo, por sua vez, é compensado pelas sinopses. Por meio delas, somos expostos, como já sugerimos, a uma nova alegoria da qual participam as personagens Narrador e Amada e onde estão em jogo os sentimentos do amor e da saudade. Cumpre perguntar, portanto: quem são esse Narrador e essa Amada, e de que tipo de amor e saudade o poema efetivamente trata?

Antônio Eduardo Leitão Navarro Lins interpreta “Evanira!” como um diálogo com a filosofia de Empédocles de Agrigento. Alessandra Marmere Caixeta Martins o vê como uma reencenação de encontros amorosos arquetípicos, como os de Adão e Eva, Dante e Beatriz, Orfeu e Eurídice e Eros e Psiquê. Sem contestar essas leituras, quero acentuar a latente conexão que “Evanira!” possui com as teorias platônicas, mais especificamente com aquelas que discutem a natureza da alma. Nesse sentido, o Narrador seria ele mesmo a representação de uma alma; a Amada, menos que alma-gêmea, personificaria a ideia primordial a que toda alma aspiraria ver e alcançar, na visão de Platão – a ideia de Beleza; amor e saudade, desse modo, seriam, na mesma linha interpretativa, o amor e a saudade da Beleza, dádiva sem a qual a alma não poderia obter a sua plenitude.

“—Às asas! às asas! – sussurra-se, no tumulto cessante”. Essa interjeição algo obscura e dispersa (mas as asas serão ainda referidas mais três vezes no poema) é elo de ligação provável com o *Fedro* de Platão: “cada alma não voltará ao lugar donde veio, dentro de dez mil anos – pois não receberá as asas antes de tal tempo”; e: “o homem, quando vê a beleza de cá e se recorda da verdadeira beleza, é provido de asas e, munido delas, arde no desejo de voar”; também: “Pois agradeça-se tudo à reminiscência: foi devido a ela que, com saudade do passado, falamos agora mais longamente”⁸⁰. Conjugam-se, nesse diálogo platônico, assim como em “Evanira!”, a natureza da alma, o amor, a beleza e a saudade, configurada na teoria da reminiscência.

⁷⁹ SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e, op. cit., p. 22.

⁸⁰ Platão. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 64, 66 e 67.

Não deve ser ainda negligenciado como elemento interpretativo de “Evanira!” o fato de ser ele dividido em sete capítulos. Já vimos o número sete servir para representar etapas de aprimoramento espiritual, como os sete ensinamentos do bonde ou a enumeração das “sete sereias longe”. Em “Evanira!”, nascimento, amor, morte, ressurreição e celebração da saudade aliam-se para formar uma espécie de percurso para o aperfeiçoamento da alma. O próprio enigmático nome “Evanira” que figura apenas no título do poema (e em mais nenhum outro lugar do texto) já foi decomposto como anagrama imperfeito de NIRVANA, o “estado permanente e definitivo de beatitude, felicidade e conhecimento, meta suprema do homem religioso, obtido através de disciplina ascética e meditação”⁸¹.

Um comentário derradeiro sobre uma questão técnica: as sinopses, como sempre, dão o mapa da mina. Fala-se em “narrar o inarrável” e na inutilidade de o narrador tentar discutir o sentimento da saudade. De fato, se existe um mérito em “Evanira!”, é a medida como a forma se adequa ao conteúdo. Ao propor-se a representar sentimentos (e eventos?) num alto nível de abstração, a forma discursiva deve obrigatoriamente se desfazer, como reconhece Enivalda Nunes Freitas e Souza: “a linguagem cifrada de todo o texto vai dando conta da inarrabilidade dos sentimentos amor e saudade”⁸². Em última análise, portanto, os capítulos de “Evanira!” não são para serem compreendidos *stricto sensu*, mas, se bem sucedidos na sua conformação estética, existem para sugerir estados de alma, pretendendo comunicar-se diretamente com a subjetividade do leitor.

Seguindo os passos de Maria Lucia Guimarães de Faria, poderíamos ver ecos de “Evanira!” em configurações narrativas mais tradicionais de Guimarães Rosa, como “o enredo rosiano básico de dois amantes cujo enlace se trama destinadamente desde longínquos outroras”, sendo a saudade “o elo que recompõe o vínculo rompido”⁸³. A autora cita “Arroio-das-antas” e “Se eu seria personagem”, de *Tutameia*, e “Retábulo de São Nunca”, de *Estas estórias*. Em *Primeiras estórias*, um conto como “Sequência” faz da saudade (querência) da vaca o *medium* de ligação entre dois amantes que ainda não se conheciam.

Em conclusão (embora sem poder desenvolver argumentos mais decisivos), “Evanira!” se entronca na literatura rosiana pela dramatização de questões que se encontravam diluídas no único romance do escritor mineiro e que serão reelaboradas nos seus livros subsequentes. No

⁸¹ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. O nome “Evanira”, além de em “A caça à lua”, reaparece em “Páramo” e “Jardim fechado”.

⁸² SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e, op. cit., p. 24.

⁸³ FARIA, Maria Lucia Guimarães de, op. cit., p. 132.

nível formal, sua desconfortável complexidade irmana-se ao desejo sempre reiterado (e reatualizado) de desafiar a comodidade do leitor, assim como o foram a narrativa de *Grande sertão: veredas* ou uma experiência mais modesta como “Histórias de fadas”. Que aqui não encontremos sertanejos e jagunços faz de “Evanira!” também um desafio para os críticos, que precisam achar meios de enquadrá-lo na malha cheia de imbricações que se apresenta ser a literatura de Guimarães Rosa.

Capítulo 4 – O mesmo em versões outras (apenas esboçadas)

Este capítulo tem enfoque e abordagem ligeiramente diferentes dos anteriores. Naqueles, esforçamo-nos por descobrir e sublinhar aspectos temáticos e formais de textos “marginais” e narrativas incabadas de Guimarães Rosa que escapavam às coordenadas *narrativa-ficção-sertão-oralidade* que servem de arcabouço à sua obra canônica (aquela publicada em livros durante a vida do autor) ou contrastavam com a imagem de escritor que Rosa veiculou nessas produções ou depoimentos públicos. Daí que à narrativa (tradicional) opusemos a sua disrupção pelo descritivo, aforístico e lírico; à ficção antagonizamos os gêneros autobiográficos (crônicas, relatos de viagem, trechos de diário, ensaios); ao sertão confrontamos a literatura de ambiência e cultura urbana; como opção à oralidade, destacamos a dicção culta; e, contra a concepção de um escritor indiferente aos problemas de seu tempo, identificamos a sua postura de denúncia, pacifista, envolvido pela “causa” da valorização do modo de vida rural e/ou sertanejo e defensor ativo de certos parâmetros estéticos e políticos. É verdade que, muitas vezes, tivemos que procurar distinguir nessas novas conformações textuais o que era uma variação no nível superficial e o que da concepção mais profunda de literatura sempre adotada por Guimarães Rosa nelas permanecia ou ganhava mais clareza e solidez. Não raro, saímos com a impressão de que escritos aparentemente tão distintos da prática rosiana hegemônica entretinham com ela mais similaridades que discordâncias.

Agora, o objetivo é outro. Os textos aqui selecionados, como regra, repõem as diretrizes *narrativa-ficção-sertão-oralidade*. Sua excentricidade em relação à obra de Guimarães Rosa reside no fato de eles não terem sido finalizados, assim como outras narrativas incluídas em capítulos prévios. Porém, enquanto estas últimas foram lá discutidas por apresentarem disparidades bastante proeminentes em relação à literatura rosiana tradicional nos seus elementos constitutivos, em nível mais descoberto, as que iremos comentar a partir de agora primam antes por “desvios” mais sutis, constituindo um *corpus* de escritos que destoam da ou desestabilizam a literatura canônica de Rosa em chave menos eloquente, mas, ainda assim, julgamos, apreciável e relevante. Além disso, elas funcionam, muitas vezes, como “experimentos”, de modo que procedimentos técnicos aí acumulados são transplantados para narrativas efetivamente completadas e entregues ao público.

Os textos de que nos ocuparemos são ainda instigantes num sentido suplementar. Entre 1946 e 1956, Guimarães Rosa decidia para qual rumo encaminharia a sua literatura, depois de

Sagarana. Os produtos finais desse processo, sabemos, foram *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Acontece que, nesse mesmo período (especialmente a partir de 1952), segundo o testemunho de seus manuscritos de arquivo, Rosa dedicou-se à escrita de três livros de contos (ou novelas) alternativos: *Dia a dentro* (ou *Dia a dia*), *Querência* e *Estas estórias* (ver índices do Anexo 1). Esse conjunto de projetos ficcionais abortados é, por si só, um campo extremamente fértil de implicações. Embora essas três criações, ao que podemos inferir, continuassem a tematizar o universo sertanejo, que tipo de nova configuração da obra de Guimarães Rosa teriam elas acabado por construir, sobretudo se a sua conclusão implicasse o abandono de *Corpo de baile* e o romance de Riobaldo? Nesse sentido, esses textos interrompidos, vistos nas suas interrelações, também constituem transviamentos da trajetória literária de Rosa e podem apontar para um escritor ligeiramente distinto daquele que acabaríamos por conhecer nos dias de hoje.

Dia a dentro / Dia a dia

Os índices de planejamento de *Dia a dentro / Dia a dia* relacionam 25 possíveis narrativas: “Brasa branca”, “O burrinho do Comandante”, “O trem de bois” (ou “O guarda-freios” ou “(Na Noroeste) ou *In terrorem*”), “Carne podre contra fumo podre” (ou “A estória do Homem do Pinguelo”), “Mutirão” (ou “Fora da Comarca”), “Meu tio o Iauaretê”, “Natal” (ou “Nascimento”), “Bogotá”, “O demônio na rua, no meio do redemunho”, “[O marido que teve a visão]”, “Uma estória de amor”, “[O homem com angina no peito]”, “As simples dimensões/alvíssaras/imperícias do soldado Arcângelo”, “Nada e a nossa condição”, “Thoossa (ou Diaísa)”, “Pelo avesso”, “A estória de Lélío e Lina”, “Sobrecanto”, “Mechéu”, “Rio-acima”, “Ratinho”, “O japonês de Ara”, “Faraó e a água do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “O milagre do santo de pedra”. Nas notas aos anexos, fornecemos algumas informações sobre as peças e sua disposição. Aqui, faremos, no entanto, uma triagem sucinta com o objetivo de melhor apresentação:

- i. “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”, supondo-as já distintas a essa altura (o que os índices não deixam claro), migram para *Corpo de baile*;
- ii. “O demônio na rua, no meio do redemoinho” transforma-se em *Grande sertão: veredas*;

- iii. “Nada e a nossa condição” e “Sorôco, sua mãe, sua filha” integrarão *Primeiras estórias*;
- iv. “Mechéu” e “Faraó e a água do rio” e “[O marido que teve a visão]” / “Reminiscção” (essa correspondência é especulativa) passarão a *Tutameia*;
- v. “O burrinho do Comandante”, “Meu tio o Iauaretê” e “A estória do Homem do Pinguelo” e “Bogotá” / “Páramo” terão publicação póstuma em livro somente em *Estas estórias*;
- vi. “Natal / Nascimento”, assumindo a possibilidade dessa correlação, será inserido em *Ave, palavra*;
- vii. “Brasa branca” e “O japonês de Ara” têm material de pesquisa e manuscritos associados no arquivo do escritor, mas o seu estado incipiente não motiva maiores análises;
- viii. De “[O homem com angina no peito]”, “Thoossa / Diaísa”, “Rio-acima” e “O milagre do santo de pedra” não encontramos desenvolvimentos significativos ou outras informações;

Assim, sobram somente 6 escritos de redação interrompida que não tiverem publicação posterior: “O trem de bois” / “O guarda-freios” / “(Na Noroeste)” / “*In terrorem*”, “Mutirão” / “Fora da Comarca”, “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”, “Pelo avesso”, “Sobrecanto” e “Ratinho”. “Ratinho” já foi analisado no Capítulo 1, identificado como “Mãezinha na madrugada”. As cinco narrativas restantes, portanto, são aquelas que podem eventualmente oferecer uma visão diferenciada das possíveis intenções rosianas com *Dia a dentro*.

“As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”

A 7 de março de 1952, em missiva endereçada a Ribeiro Couto, Guimarães Rosa discorre sobre o andamento de seu trabalho literário:

“Faraó e a água do rio” vão amadurecendo, entre o sem-tempo e a preguiça, mas um dia irromperá do chão, pronto e bom, se Deus ajudar. Outras idéias, de outros contos, brotando simultaneamente, desviam-me um pouco – a estória de um soldado, passando-se em Itaguara e Itaúna; a de um fazendeiro filósofo, com fazenda na região mais alta e clara da montanha (Serra da Espinhaça); a de um homem e seus dois filhos, que sonhavam com a compra de um cavalo e para isso não tinham bastante dinheiro,

apesar de mourejarem bravamente numa baixada à beira do Paraopeba, em roça de milho, canavial rijo e engenhoca de moer... Menciono-os assim, ecologicamente, para você ver como a imaginação se desdobra, em tentações diversas, como se numa desforra ubiqüitária da vida fixa que a gente vive.¹

Identifiquemos as referências: (i) “Faraó e a água do rio” é narrativa que, incluída em *Tutameia*, de 1967, teve versão prévia mais extensa e diferenciada²; (ii) a “estória de um soldado” reporta-se à narrativa inacabada “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”; (iii) o “fazendeiro filósofo” alude, com muita probabilidade, à personagem de “Nada e a nossa condição” (também nomeada “Tio Man’Antonio”); (iv) por fim, o enredo do “homem e seus dois filhos” pertence à composição interrompida “Sobrecanto”. Esse trecho de carta permite verificar como os índices de Guimarães Rosa refletiam com grande proximidade o seu processo de concepção e escrita dos textos. Naturalmente, não nos é possível determinar o quanto, naquela altura, os contos tinham passado da ideia e pesquisa para a efetiva redação. De qualquer forma, esse é o melhor marco temporal de que dispomos, inclusive porque, entre 1953 e 1954, Guimarães Rosa estará ocupado com a escrita de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

“As simples alvíssaras do soldado Arcângelo” está representado por seis testemunhos principais:

1. FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,12: fragmento de folha com título e epígrafe, que, pela brevidade, transcrevo:

“Conversei com um homem surdo,
cego, mudo e sem razão:
se eu contar o que ele disse,
todos vão pedir perdão.”

(Das “Cantigas de Serão” de João Barandão)

2. FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,13A: cópia carbono de 5 folhas datilografadas contendo a parte inicial da narrativa;
3. FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,13B: 4 folhas datilografadas com intervenções manuscritas contendo a parte inicial da narrativa; anterior a JGR-M-18,13A, que implementa a quase totalidade das modificações aqui propostas;

¹ Apud AXOX, Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot Di, op. cit., p. 174.

² Ver ROMANELLI, Kátia Bueno. *A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. 1995. 384 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

4. FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,13C: 1 folha datilografada com intervenções manuscritas contendo fragmento da parte inicial do conto; aparentemente, anterior a JGR-M-18,13A;
5. FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,13D: 5 folhas datilografadas com intervenções manuscritas contendo a parte inicial do conto; original do qual derivou a cópia carbono JGR-M-18,13A; as intervenções manuscritas fazem dela a versão cronologicamente mais antiga;
6. FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,14: fragmentos redacionais e anotações colados em 3 folhas, alguns datilografados, outros manuscritos: constituem variações possivelmente mais precoces de parte da narrativa contida em JGR-M-18,13A.

Assim, visto que nenhum dos outros manuscritos expande o enredo do conto tal como delineado em JGR-M-18,13A, tomaremos esse documento como base, indicando diferenças presentes nos outros textos quando forem relevantes.

Num lugarejo chamado Itaíva, o comerciante Deovigílio recebe pelo telefone (único do lugar) uma determinação do Prefeito da cidade-sede do município, convocando o corpo policial existente (formado pelo cabo Moretson e pelo soldado Arcângelo) a dirigir-se para lá, e, futuramente, para a capital do estado. Manda-se avisar o soldado Arcângelo, que faz os preparativos da viagem e segue de imediato. O cabo Moretson alega problemas de saúde e permanece no arraial. Com a partida de Arcângelo, o narrador se esforça em caracterizar melhor a personagem em função de seus hábitos e comportamentos na povoação, retrato que culmina no episódio em que ele enfrentara sozinho um grupo de sujeitos bêbados, prendendo-os depois de subjugar-los num embate físico. O texto interrompido deixa sem continuação os fatos acontecidos com o soldado Arcângelo após ele deixar Itaíva.

A pouca extensão da narrativa não dá oportunidade para achados interpretativos de vulto. *En passant*, e como meio de iniciar uma análise, notemos o emprego do adjetivo “simples” no título, procedimento que irá se repetir, por exemplo, em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”. A sugestão de simplicidade é paradoxal e ironicamente bastante retomada na obra de um escritor cujos textos, em regra, são complexos e desafiadores. O substantivo que se segue – variando nos índices como “alvíssaras”, “dimensões”, “sequências” e “imperícias” – permanece algo enigmático, porquanto não termos acesso aos atos da personagem que possivelmente o respaldariam. Finalmente, já o título explicita tratar-se da estória de uma personagem individual, como já foram as do burrinho pedrês, de Lalino Salãthiel e de Augusto Matraga.

Mais importante, com “Soldado Arcângelo” Rosa parece querer retomar uma linha extraviada após a publicação de *Sagarana*, por meio da reposição irmanada de um mesmo *espaço* – um modesto arraial no interior de Minas Gerais –, *tipo de personagem* – a mais simplória das patentes de um destacamento policial composto apenas por dois membros –, *andamento e estrutura narrativa* – em pinceladas rápidas, um problema (ignorado) se coloca, uma personagem se apresenta com ares de herói – e *tom* – mimetização do contador de histórias orais bem-humorado e irônico.

De fato, chega a impressionar como nos oito textos que se seguiram ao livro de 1946, até março de 1952³, as coordenadas que balizaram seus contos nunca mais foram aplicadas em conjunto. Se nos for permitida uma hipótese impossível de comprovar, era como se Guimarães Rosa, intencionalmente, tivesse se recusado a repetir a fórmula de sucesso. Daí uma certa esquiva ao campo da ficção pura: seis composições baseiam-se em (ou misturam) experiências autobiográficas em que o sujeito empírico “Guimarães Rosa” pode ser identificado como narrador. Já *Rei de ouros, Rei de espadas*, embora de natureza ficcional, inverte largamente os parâmetros da coletânea de estreia: narrador culto e ensimesmado, espaço urbano, ação suplantada pela intimidade e psicologia da personagem; só “Meu tio o Iauaretê” resgata um pouco daquela atmosfera de *Sagarana*, mas com diferença tal que não habilita filiação direta e sem ressalvas.

Já “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”, até onde é possível avaliá-lo em sua incompletude, poderia muito bem ser um décimo conto de *Sagarana*. Uma de suas versões mais preliminares (JGR-M-18,13C) descuida do mascaramento ulterior dos nomes das localidades aludidas (“Itaíva”, “cidade Sede do município”) e nomeia abertamente Itaguara e Itaúna, eixo em que Guimarães Rosa morou entre 1931 e 1934, e onde, segundo vários indícios e testemunhos, o autor tomou conhecimento da maioria das estórias e personagens que transplantou artisticamente para a sua primeira obra édita⁴. A impressão de que Guimarães Rosa esteja voltando às origens e arremedando a si mesmo seis anos mais tarde (ou quinze, pensando na primeira redação de 1937), merece, de qualquer forma, se não uma negação taxativa, pelo menos uma matização cuidadosa.

³ Refiro-me a “Histórias de fadas”, “Com o vaqueiro Mariano”, “Cidade”, “Sanga Puytã”, “O lago do Itamaraty”, “O mau humor de Wotan”, “Meu tio o Iauaretê” e *Rei de ouros, Rei de espadas*. Para a datação de “Meu tio o Iauaretê”, valho-me de anotação do arquivo de Guimarães Rosa, localizando a sua primeira redação no ano de 1949.

⁴ Ver, por exemplo, CARVALHO, David de. Investigação sobre a presença de Itaúna na obra de João Guimarães Rosa. *bel'Contos*, n. 10, p. 5-30, 1973.

Predicado capital de *Sagarana* é o modo como ele transuda a segurança narrativa (artificialmente construída, seja dito) de seu autor. Os narradores dos contos, em sua maioria oniscientes, estão investidos de uma absoluta confiança na arte de contar, de um extenso domínio da matéria e do método de exposição. Nesse sentido, eles podem se dar ao luxo de variar a perspectiva, aumentar ou diminuir a velocidade da exposição, transferir a narração para a boca de suas personagens, fazer uso de provérbios, cantigas e dados da cultura popular, escolher o que detalhar minuciosamente e o que calar ou referir de passagem, oscilar entre o sério e o jocoso, ironizar os atores e seus dramas. Podem, inclusive, brincar com a própria verossimilhança da narrativa, como em “Augusto Matraga”: “esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor”⁵. Esquematizando: é como se a estória existisse pronta e inquestionável, aguardando que alguém lhe desse a forma narrativa que melhor lhe aprouvesse.

O diferencial de “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo” é exatamente o fato de que talvez, pela primeira vez na literatura rosiana, a estória não pudesse ser encontrada na sua autonomia e integralidade, e tivesse que ser laboriosa e dolorosamente reconstituída pelo narrador; ou que, numa interpretação extrema, fosse impossível restabelecer adequadamente a estória, sendo o conto a glosa desse fracasso. Um germe desse desconforto rosiano pode ser vislumbrado numa passagem de “Com o vaqueiro Mariano” (bastante citada na versão de *Estas estórias*, reproduzo-a aqui como escrita originalmente): “Muito, porém, por mais que façás, 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 o que um boi não consegue dizer a outro boi”⁶. Mais tarde, em “Cara-de-bronze”, o insucesso da conformação de um acontecimento – a viagem do Grivo – e das próprias personagens é constitutivo da própria forma narrativa. *Grande sertão: veredas*, por sua vez, tem como tema (e também como princípio formal) a possibilidade de recompor e compreender a estória de uma vida. Nos livros posteriores, essa problemática é magistralmente amplificada em “Nenhum, nenhuma”, de *Primeiras estórias* e “Lá, nas campinas...”, de *Tutameia*.

As primeiras versões dos textos de Guimarães Rosa nos permitem, não raro, vê-lo incorrendo em certo didatismo que é eliminado quando do processo de depuramento. Já apontamos uma ocorrência desse fenômeno em “Sanga Puytã”, quando o autor discorria sobre

⁵ ROSA, *Sagarana*, p. 359.

⁶ Id. Com o vaqueiro Mariano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 out. 1947.

a beleza das histórias imaginadas em contraposição às reais (ver p. 217). No “Soldado Arcângelo”, o parágrafo introdutório de um dos manuscritos tem teor ensaístico e metaficcional, apontando para as dificuldades do narrar:

Se, contando um caso, o que se quer é polir uma superfície capaz de captar algum reflexo do mistério geral, todo pormenor pode valer. Mais ainda aqui, dando que faltam à estória elos dos de maior significação, quase não se dispõe de vias de acesso ao conhecimento da vida íntima e essencial do Soldado Arcângelo, isto é, de elementos que nos levem do Soldado Arcângelo relativo ao Soldado Arcângelo absoluto. Daí a precisão de trabalhar-se a imã e limalha, o prolixo e o disperso, buscando-se a um tempo, o método adequado.⁷

O problema está posto com clareza cristalina. Vejamos como isso se desenvolve no corpo da narrativa.

O “Soldado Arcângelo”, como ligeiramente sugerido, larga e progride em tom de farsa. O narrador, vinculado à tradição oral de contar “casos”, diverte-se ridicularizando, entre outros: Itaíva, lugarejo “ermo de interesse, a vidinha se enrolando entre eus e tus, meus e tis” (p. 3); o único telefone que não deixava os interlocutores se ouvirem satisfatoriamente; o destacamento policial composto somente de dois integrantes; o cabo Moretzon vestido de pijama; o próprio soldado Arcângelo, aprumado no porte e na vestimenta, mas de botinas já “chambãs e tortas”, um tanto “escambo, [que] carecia de caminhar se acalcanhando para dentro” (p. 1). Até a partida de Arcângelo, o andamento é veloz, os fatos são narrados no seu essencial e evitam-se as descrições onerosas e os detalhes inúteis. Em oito parágrafos temos o telefonema, a convocação do soldado, seu aprestamento e partida. Na cena da despedida, em frases curtas e rápidas, presentes a mulher de Arcângelo e o cabo Moretzon, não há sentimentalismo ou necessidade de explorar as emoções das personagens: “O soldado Arcângelo pegou o fuzil. Saudou em despedida, se abraçaram. Abraçou a mulher, tirando o quepe. E pegou a estrada” (p. 2). É então, sumida a personagem, que o narrador se coloca a questão: o que sabemos do soldado Arcângelo?

A resposta é que se sabia pouco, pois o soldado Arcângelo “era muito de fora” (p. 3). E o desafio do narrador, até onde a composição se interrompe, é construir uma imagem mínima da personagem através de exterioridades, especulações e um único fato memorável. Relata-se o hábito dele de passar horas no botequim, “sorumbo, sem empofe, bom-homem de soldado”

⁷ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,13A, p. 1. A partir de agora, indicarei apenas o número da página do documento ao lado de cada citação.

(p. 4). Auxiliado pelo botequineiro, o narrador especula os motivos dessa prática: estar mais perto do lugar onde “reside a desordem”, estacar onde seria fácil achá-lo “para toda ação necessária”; hábito de sentinela, que vigiava o quartel e agora vigia o botequim ou “maneira sólida de preencher o tempo”. De certo, contudo, só saberemos que Arcângelo não era homem de confidências e que nunca criticara o cabo Moretson (este último, mais afável, e que “tocava violão e cantava”): “Seu silêncio, ai de nós, era regular e público”, lamenta o narrador. Em resumo, Arcângelo, protagonista da narrativa, é um enigma. Não conhecemos seu passado nem a razão de suas atitudes presentes. Um narrador de onisciência limitada não lhe penetra os pensamentos e a psicologia. Vemos só o que lhe é exterior: seu rigor e obediência aos requisitos da profissão, a despeito de eventuais deficiências físicas e carência de recursos; seu laconismo costumeiro, sua recusa à sociabilidade e falta de índole para tecer juízos sobre o semelhante.

Aqui, também, o narrador tenta se socorrer da perspectiva de outras personagens, a fim de compensar a sua ignorância. Mas, ao invés de essas novas visadas lhe darem mais seguro ponto de apoio, elas são dúbias, incipientes, imprecisas: “Como o soldado Arcângelo se apresentou perante o comerciante Deovigílio – *é este quem conta* –: apreciou-lhe o aprumo e a farda” (p. 1); “Mas, *segundo outras pessoas*, não tinha o comerciante Deovigílio por que em espécie se admirar” (p. 2); “acenou ainda ao filho que o seguisse. Daí hoje se saberem, *versão simples*, os últimos movimentos do soldado Arcângelo em Itaíva” (p. 2); “Seriam nove horas da manhã, *se disse*” (p. 2); “Tudo isso, *ou próximo, pensava crer* o botequineiro” (p. 3, todos os grifos são meus).

À escassez de dados contrasta um caso único que o narrador se põe a relatar: “um dia”, “momento só”, em que o soldado Arcângelo “famigerou-se”⁸ (p. 4), confrontando, sozinho, um bando de desordeiros. Aí a narração se torna viva, plástica, rica em neologismos e expressões coloquiais que lhe infundem o ritmo do movimento da altercação e da “dobrada rapidez” de Arcângelo. A cena também se aparenta a uma espécie de paródia épica, especialmente quando lembramos que Guimarães Rosa vinha, na sua estada na França, de ler (ou reler) a *Ilíada* e a *Odisséia*:

Má-ora, mal deles, que tiveram a ideia de riscar no branco, num afiafim de facas.
Acabou-se: improviso, quando viram foi o soldado Arcângelo saído de si, pisando o chão quente. Ele veio rosnado, leão-leão. Pulou no meio da malfa, de sacafundo,

⁸ Relevaremos aqui a utilização precoce do termo, que migra para título de conto em *Primeiras estórias*. Mas fica aberta a estrada para quem quiser se aventurar.

beligno, a língua dobrada, mãos que não chegavam para bater em tantos, num só tempo. Deu num, deu noutro, dava em todos, ei corusco, desarmava-os? era como um vento. Mandou um de envia, com um sopapo, outro se agachava no chão, pia-pia, outro súcio perdeu a voz e se ajoelhou para ele de mãos postas. E o grito do soldado Arcângelo foi horroroso: – Quem correr, eu atiro, que está arresistindo a prisão! – Ninguém fugiu. (p. 4)

Não é preciso insistir na beleza da passagem, heroica e burlesca, primitiva e sofisticada, muito ao gosto de Guimarães Rosa. Reparemos no emprego de símiles – “veio rosnado, leão-leão”, “era como um vento” –, neologismos – “beligno” (bélico + maligno) –, onomatopeias – “afiafím”, “pia-pia” –, interjeições – “ei corusco”. Para nossa surpresa, aqui o narrador consegue recuperar os sentimentos de Arcângelo, que agira, segundo ele, “não numa ira, mas numa experiência conscienciosa de cumpridor de seu dever, de trabalhando bem”. Já um dos presos repõe o mistério da personagem ao opinar que “no jeito todo do soldado Arcângelo, aquela noite, se via que ele estava era com *vontade de matar alguém*” (p. 5, grifos meus); ao que o narrador contemporiza: “Pode-se acreditar nisso? Difícil”. No entanto, a ideia aventada de um soldado Arcângelo endemoniado que tivesse consequências para o desenrolar do conto teria o mérito de antecipar a ambivalência da presença do diabo num enredo rosiano.

As poucas notas de planejamento e preparação da narrativa (prototextos) não fornecem esclarecimento maior do enredo, mas demonstram a preocupação de Guimarães Rosa com o delineamento da viagem de Arcângelo. Dois desenhos de mapas mostram a estrada de 60 km que liga Itaúna/Itaíva a Itaguara, destacando diversas localidades e acidentes geográficos. O primeiro deles, mais rico em detalhes, registra “pontos” como nomes de fazendas (“Ponta-da-Serra”, “Fazenda dos Chaves”, “Beira-do-Rio”, “Angú-Seco”, “Fazenda do Antoninho Antunes”), de povoados (“Lopes”, “Garcias”, “Campos”, “Batatas”, Marimbondó, “Dias”) e acidentes geográficos (“Serra da Jacuba”), além de traços representativos de rios e córregos. Alguns dos povoados recebem mesmo uma breve caracterização – “Batatas (o povo desse povoado fala cantado)”, “Serra do Iatiaiaussuú. Bonita. Pico. (campos lindíssimos)”, “Alto da Jacuba (povoado, com uma igreja)”. Sem maiores desenvolvimentos, é possível apenas supor que o elemento geográfico/topológico tivesse, na estória, um papel de relevo, sobre o qual Rosa alicerçaria o motivo da viagem. (De forma resumida, mas ainda sim não menos simbólica, Rosa usará esse artifício em “O recado do morro”, quando da excursão de Pê-boi e seu grupo por um significativo grupo de fazendas.)

Em “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”, Guimarães Rosa, de forma leve e divertida, inaugura sua reflexão sobre os alcances e os limites de contar-se uma estória e caracterizar personagens; ou dito, de outra forma, sobre a possibilidade de acesso ao real, sobre os problemas da representação. A narrativa, ainda eivada de toques burlescos e focada na captura do acidentado e do extraordinário, assim como muitos contos de *Sagarana*, parece, no entanto, já fazer parte de um momento de transição, pela maior incidência de ambiguidades e zonas de obscuridade no nível do foco narrativo, enredo e personagens. O Guimarães Rosa “extrovertido”⁹ do livro de 1946, vai dando lugar ao Guimarães Rosa mais ambíguo das ficções posteriores: um trajeto que encontrará sùmula marcante no “tudo é e não é” de *Grande sertão: veredas*.

“In terrorem”

O acompanhamento do transporte de uma boiada, em maio de 1952, seguida da participação numa vaquejada em Caldas de Cipó, em junho, foram determinantes, já apontaram diversos estudos, para a literatura de Guimarães Rosa, sobretudo no que diz respeito à escrita dos livros de 1956¹⁰. Da primeira aventura, Rosa traz riquíssimo conjunto de anotações que datilografa em volumes por ele mesmo nomeados *A boiada 1* e *A boiada 2*¹¹, material que lhe proverá de subsídios para a redação das narrativas futuras. Em consequência da segunda, comporá uma eloquente defesa da cultura vaqueana sertaneja – “Pé-duro, chapéu-de-couro”. O que a história crítica dessa fase do percurso literário rosiano ainda não pôde ainda avaliar e dissecar é a hipótese de que, tão importante quanto o fomento e impulso decisivo para a efetiva escrita de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, esses eventos proporcionaram ao autor o estímulo para o futuro abandono dos projetos de narrativas e obras que estavam até então em preparo – *Dia a dentro* e *Querência* (ver Anexo 1). Mais interessante: narrativas que poderiam ter integrado essas duas coletâneas – “A história de Lélío e Lina”, “Cara de ferro”, “O recado de morro”, “Uma estória de amor” – migram para *Corpo de baile*, enquanto “O demônio na rua, no meio do redemunho” se “emancipa”. Daí podermos até mesmo especular que as ideias de

⁹ O qualificativo é do próprio Guimarães Rosa, em entrevista a Fernando Camacho.

¹⁰ Ver, por exemplo, LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. 1985. 349 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985; COSTA, Maria Luíza Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 187-202.

¹¹ Ver edição fac-similar desses “cadernos” em ROSA, João Guimarães, *A boiada*.

quase todas as narrativas de *Corpo de baile* já existissem antes das experiências marcantes de 1952¹², mas somente ganharam força a partir delas, desbancando outras fatalmente já iniciadas: “Fora da Comarca”, “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”, “Sobrecanto”, “Pelo avesso”; e, por que não, “Meu tio o Iauaretê”, “A simples e exata estória do burrinho do Comandante” e “A estória do Homem do Pinguelo”, além de “Nada e a nossa condição”, “Faraó e a água do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Mechêu”?

A única versão redacional de “*In terrorem*” tem apenas duas páginas e introduz a estória de J. Alecrim, moço que se emprega como guarda-freios na estrada de ferro Central do Brasil¹³. A brevidade desse primeiro esboço restringe-se a apresentar, em linhas gerais, a profissão de guarda-freios, caracterizar a personagem central e colocar J. Alecrim na iminência de sua primeira viagem exercendo o ofício. A narração em terceira pessoa é feita por um narrador onisciente, algo irônico e distante, à maneira dos narradores de *Sagarana*: sua linguagem é desataviada e fluida, mas não procura mimetizar de forma acintosa os trejeitos do discurso oral, permitindo-se inclusive a inserção de vocábulos mais eruditos (“volatim”, “mastodôntica”, “oitiva”):

Dos casos em todo tempo havidos com gente de linha sertaneja da Central, conta-se mais o do Alecrim, setealagoano, J. Alecrim, o qual cobre o prazo de sua iniciação profissional como guarda-freios. (p. 51)

Temos já nesse primeiro parágrafo as coordenadas definidoras e recorrentes da prática rosiana de construir narrativas: a seleção do caso extraordinário, a suposta filiação a uma certa tradição oral (“conta-se”), o interesse pelos sucessos de um indivíduo, a entrada cortante na estória para seduzir o leitor. Ademais, destaca-se a mediania de J. Alecrim, que “não era propenso a aventuras nem dado à vida frouxa” (fator que acentua certa exemplaridade de sua fortuna) e revela-se ironicamente a natureza de sua *hamartía*: “sua principal qualidade seria a decisão – a rapidez no erro”.

J. Alecrim, a exemplo do soldado Arcângelo, é personagem ideal, posto que pronto a se submeter aos acontecimentos sem resistência: “Estava utilizável, cedente aos astros, pura matéria-prima”. Sem raízes nem amarras (“Não andava cativo de nenhuma paixão, nem mesmo

¹² Já mostramos referências a “Campo geral” (“História de um menino”) e “Buriti” em outros índices.

¹³ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,02; p. 51 e 52. A partir de agora, indicarei apenas o número da página do documento ao lado de cada citação.

de namoro” (p. 52); “sem preocupações diretas inquilinas, forro de ódios, nem dívidas, nenhum compromisso antigo” (p. 52)), é tábua rasa, peão que o destino pode mover como aprouver, sujeito mais do que apropriado para renascer para “nova etapa de vida” (pensemos no tema inicial de *Rei de ouros, Rei de espadas*). A habitual preocupação com a causalidade/casualidade dos fatos e a consequência de nossas ações não pode ser menos explicitada pelo narrador: “ignorando as responsabilidades metafísicas que lhe caberiam na hora”, “cada coisa que vinha acontecendo, quanto teria de efeito e quanto de causa” (p. 52).

A profissão de guarda-freios, vista como “extremamente desprezível” por maquinistas e foguistas, reveste-se para o narrador de certa dignidade transcendente. É prerrogativa do guarda-freios mover-se de pé sobre os vagões com o trem em movimento. Essa posição perigosa (metáfora do perigo da vida?) lhe obsequia, segundo o contador da estória, “especial perspectiva do mundo” e, sempre importante para Guimarães Rosa, uma peculiar sabedoria: a de se “guardar quando o sol é muito, quando há vento, ou quando chove” (p. 51). Na “elevação”, contra “incomodidade e riscos” (p. 51)) opõe-se a “liberdade”. Exemplarmente, um guarda-freios anônimo passando pela estação sobre o trem é assim pintado: “se oferecia erguido” à admiração das pessoas, e “ria sem formato”, “mais alto que o sino da igreja” (p. 51): o guarda-freios, imagem de nobreza altiva. Com sua especial perspectiva do mundo e soberania, não quererá Guimarães Rosa fazer dele um duplo do escritor?

Mas o conto truncado (com sua abreviada exposição de contexto e personagem), somado aos planos e estudos para a narrativa, dá a ver o outro aspecto inseparável da técnica narrativa de Rosa: a pesquisa enciclopédica. Se, por exemplo, em “A simples e exata estória do burrinho do Comandante” o foco eram navios e navegação, aqui a obsessão se tornam os trens e estradas de ferro. Sobre o trabalho do guarda-freios, já referimos a visão “poética”, que não exclui a prosaica e pedestre:

Para as noites, recebem o lampeão-de-sinal, farol de três luzes: verde, vermelha e branca. E quando o maquinista pede freios-de-mão, com uma série de apitos, são eles que se apressam, para operar nos volantes, por norma bloqueando primeiro as rodas em trechos alternos, na cauda, no meio e no começo da composição. (p. 51)

E, de um trem, esmiúçam-se detalhes – modelo, cor, função: “A ida até Corinto se fez em máquina escoteira, que era uma Brooks mastodôntica, ‘blúquia’ pelo dito, em preto e branco, puxadora de trens de carga” (p. 52).

O dossiê de criação de “*In terrorem*” tal como nos foi legado por Guimarães Rosa numa forma agrupada e, ao que podemos inferir, muito próximo de sua integralidade, é composto por mais de 80 fólios de diferentes dimensões, ora datilografados, ora manuscritos, e contém variados tipos de registro: notas de leitura e de pesquisa, um artigo de jornal, desenhos, listas de vocabulários em formato de dicionário e numerosos exercícios de composição fragmentários na extensão de um único vocábulo, sintagmas breves ou até várias linhas. Essa documentação testemunha materialmente o modo de trabalhar de Guimarães Rosa: precede as apenas duas folhas de desenvolvimento narrativo um volume significativo de pesquisas factuais e linguísticas relacionadas ao tema do conto, num nível de minúcia que chega mesmo a parecer supérfluo¹⁴. Faremos um breve apanhado ilustrativo desses apontamentos, a fim de que sirvam de modelo para as outras narrativas inacabadas abordadas nesta tese:

1. Listagem de onomatopéias:

TREM:
stà'lak staláque
tléc-tet'lék
st-st'lk [p. 2]¹⁵

2. Listas de palavras à maneira de dicionário:

abobêlo – confusão
abordo – ação de abordar, entrada
adversante – oposto, contrário
afôgo – sufocação, aflição, opressão
airado – desvairado, vadio, aéreo
alcândor – cimo, sumidade, pico
[...] [p. 17]

3. Exercícios de composição linguístico-literários:

¹⁴ O *modus operandi* do trabalho literário de Guimarães Rosa, manifestado sobretudo nos seus *Estudos para Obra*, foi extensivamente descrito e analisado em CAMARGO, op. cit. Nossa ênfase e repetição desses procedimentos aqui servem a desobrigar o leitor a interrupção da leitura da análise de “*In terrorem*” para compulsar pesquisa eventualmente alheia a seus interesses.

¹⁵ Todos os excertos pertencem ao volume dos *Estudos para Obra* JGR-EO-18,02.

conqueixou que sim
 quemvisto
 o engrém
 os evapos da locomotiva
 lés-lés
 estreblótico (de streblós: torto, alterado, torcido, tortuoso)
 [...] [p. 23]

4. Lista de empregados da estrada de ferro:

ESTRADA DE FERRO CENTRAL DO BRASIL

Auxiliar de Estação
 Guarda-Chaves
 Guarda-Freios
 Almoxarife
 Trabalhador
 Maquinista
 Foguista
 Atendente
 Trabalhador de Linha [p. 29]

5. Lista de componentes mecânicos de uma máquina locomotiva:

manômetro
 regulador
 corda do sino
 alavanca da marcha
 injetor
 areeiro (alavanca)
 (abre o areeiro - quando a linha está molhando a máquina patina, escorrega)
 manipulador do freio
 nível d'água
 nível do óleo [p. 30]

6. Informações técnicas sobre o funcionamento de uma locomotiva:

“O aparelho motor, ou machina, compõe-se dos cylindros nos quaes se movem os embolos. A haste do embolo, depois de ter atravessado o empangue do fundo do cylindro, vae prender-se a uma peça que deslisa entre guias metallicas chamadas

calhas. [...]” (“Encyclopedia e Dicionario Internacional”. W. M. Jackson, Inc. Editores/ Verbete: LOCOMOTIVA [p. 43-44]

7. Extensivas notas da *Memória Histórica da Estrada de Ferro Central do Brasil*, organizada por Manuel Fernandes Figueira.
8. Notas sobre a construção de estradas de ferro, com informações técnicas e vocabulário associado.
9. Notas sobre transporte de bois em trens.
10. Notas sobre trechos da Estrada de Ferro Noroeste. (FIGUEREDO, José de Lima. *Relatório da Companhia Estrada de ferro Noroeste do Brasil do ano de 1945*).
11. Artigo de jornal com foto, reportando o início das operações de duas novas locomotivas na Central do Brasil.

O dossiê de “*In terrorem*” ainda fornece outras informações úteis: dois registros datados, o primeiro de 5 de julho de 1952, identificando uma “ida a Sta. Cruz”; o segundo, de 22 de junho de 1953, situando temporalmente um exercício de composição fragmentário:

m% - 22-VI-53: LOCOMOTIVA – o penacho (pardo-preto) da chaminé e o lácteo jacto de vapor (quase) se misturam. O vapor sibila upa. (para cima) chiar (pressuroso)

Mas, certamente, o testemunho mais interessante sobre os meandros da concepção de “*In terrorem*” encontra-se no diário *A boiada*. Às páginas 11 e 12 do segundo volume desse conjunto de notas, Rosa transcreve uma conversa com um tal Geraldo do Tancredo, que teria atuado no ofício de guarda-freios. As informações abrangem as partes do trem, as operações dos mecanismos, os movimentos e sensações do homem sobre a máquina. Não será de todo improvável conjecturarmos ter sido essa entrevista com Geraldo do Tancredo o estopim da ideia de composição de “*In terrorem*”. Ademais, numa altura dos apontamentos, podemos até presumir aquele que teria sido o clímax da estória:

Descida do Pau-d'Óleo (entre Corinto e Curvelo) entre Corinto e Osório – descida forte e curva. Lá houve um desastre tremendo – trem de carga – com o Bango-Balango – bom maquinista, mas corredor.¹⁶

Essas marcações permitem situar com mais precisão a atividade de pesquisa relacionada à narrativa (e, provavelmente, a composição da versão redacional) entre os anos de 1952 e 1953, o que é concordante com nossas suposições de que Rosa trabalhava com as narrativas constantes de seus índices nesse mesmo período. Assim, muito pouco antes do intenso processo de escrita de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, e, à maneira de “As simples alvissaras do soldado Arcângelo”, Guimarães Rosa ainda retornava a moldes narrativos afins aos contos de *Sagarana*: um caso insólito, um indivíduo manipulado pelo destino, um narrador distanciado, irônico e enciclopédico. A extensiva pesquisa efetuada como apoio à composição, além disso, serve de testemunho incontestado para visualizarmos como as narrativas rosianas sempre foram minuciosamente planejadas.

“Sobrecanto”

“Sobrecanto”, por sua vez, está mais próximo das novelas de *Corpo de baile* do que dos contos de *Sagarana*. O andamento é mais lento, o humor mais raro e menos incisivo, a descrição suplanta a ação. Pai Pereira, viúvo, e os filhos Timóteo e Tomé vivem sua vida entre a choça onde moram e a roça onde trabalham. Hospedam, por caridade, uma negra velha e cega, chamada Jesuína. Aos domingos, conduzem-na a um cruzeiro conservado num morro, onde a velha dá para rezar uma reza “errada”, “de pôr vergonha”¹⁷. Para cobrir-lhe a fala, pais e filhos põem-se a cantar o “Bendito!”. Mencionam-se os habitantes da Fazenda Nhã, adjacente: seo Ranulfes, o fazendeiro; Nhô Leutério, pai do marido da enteada de seo Ranulfes; o moço Miraia. Descreve-se o lugar onde a família humilde pobre cultivava milho e cana. Caracteriza-se o pasto dos cavalos de Seo Ranulfes. Fala-se dos cavalos.

A história redacional dessa narrativa concentra-se em três trechos:

- 1) FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,28: 5 fólios datilografados com intervenções manuscritas do autor desenvolvendo a parte inicial do conto;

¹⁶ ROSA, João Guimarães, op. cit., p. 121. No arquivo, o documento correspondente é o JGR-EO-13,02; p. 12.

¹⁷ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,28, p. 1. A partir de agora, quando fizermos citações deste documento, indicaremos apenas o número da página.

- 2) FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,29: 1 parágrafo completo e outro interrompido, reescrevendo a parte final da narrativa tal como em JGR-M-17,28.
- 3) FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,30: 1 fôlio com trecho da narrativa não presente em outros testemunhos: diálogo entre pais e filhos.
- 4) FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,38: 1 fôlio datilografado com trecho da narrativa não presente em outros testemunhos: os cavalos de Nhô Leutério.

A composição, como nos foi legada, não apresenta complicação ou conflito visível ou dedutível. Da maneira como está, ela é uma longa contextualização pela qual se cria uma certa atmosfera. Entre as personagens, a mais interessante e demoradamente delineada é a velha Jesuína, o que parece sugerir a sua centralidade na trama, já antecipada pelo título “Sobrecanto”, que é o canto que se sobrepõe à sua reza “errada”¹⁸. Sua cegueira e ascendência africana também servem de indícios para que ela seja associada a uma espécie de vate, oráculo ou feiticeira. Quando embrigada, põe-se a confessar-se em voz alta, mas não os seus pecados, antes os da vida alheia, o que a credencia como uma espécie de reveladora de verdades: “que nenhum dinheiro nenhum do fazendeiro rico [seo Ranulfes] podia para livrar sua alma das panelas profundas do inferno, que a moça rideira [enteada de seo Ranulfes] era uma égua soltada, correndo calor e cheirando homem, ofendendo Deus no sujo, e que o velho tísico tossidor [nhô Leutério], mais o filho dele, que ninguém escutava mais por ali, estavam era curtindo culpa de grandes maldades, castigo perto...” (p. 2).

Com exceção da sumária caracterização de Jesuína, a ênfase da narrativa recai no descritivismo geográfico, estribado numa cuidadosa conformação cartográfica dos espaços. Pontos cardeais e capitais são plantados no terreno: a “dobra de campo de terra vermelha” (p. 1), onde mora a família pobre; a fazenda da Nhã, onde reside a família rica; a beira do rio, a meia-légua do povoado, onde se localiza a plantação de Pai Pereira; a mata da margem que faz limite com a roça; o pasto da criação de cavalos que leva do povoado à beira do rio; o outeiro onde está instalado o cruzeiro. Sentimos mesmo comichão de desenhar mapa em que se visualizem cada um dos lugares.

Simbolicamente, parecem constituir-se alguns polos contrastivos: a “miseriazinha autônoma” (p. 1) do grupo de Pai Pereira e a riqueza da Fazenda da Nhã, de seo Ranulfes; a “frescura bela” (p. 3) da roça de milho e cana e a “escuridão e umidade” (p. 4) da mata da margem; ainda a plantação modesta em comparação com o pasto de cria de cavalos; ou, a

¹⁸ Uma variação do título da narrativa acusada pelos papéis rosianos é “Contracanto”.

religiosidade terrena versus a ameaça infernal. No diálogo que os filhos têm com o pai, destaca-se a observação de Timóteo, talvez plantando a semente de um conflito futuro, mas certamente denunciando a assimetria social: “—E se um dia eu puder casar com uma moça branca, bonita e rica, isso é milagre, Pai”¹⁹.

Já os materiais de planejamento de “Sobrecanto” permitem dizer algo mais sobre a estória, embora não dêem pistas suficientes sobre a sua conclusão ou significação. O documento JGR-M-17,31, intitulado “(O Pai e os 2 filhos)”, além de trazer nomes de personagens e referência à Fazenda da Nhã, organiza a sequência narrativa em 7 partes, centrada na compra de um cavalo, como apontava a carta de Rosa a Ribeiro Couto citada um pouco atrás (ver p. 297):

- 1 – Conversa. Hipótese afectiva: se a gente pudesse comprar o poldro.
- 2 – Namoro gradual. Troca de ideias. Amadurecimento. Espreita.
- 3 – Conversa com o fazendeiro.
- 4 – doença do cavalo.
- 5 – roubo do cavalo. O cigano Clementim.
- 6 – A incumbência do fazendeiro.
- 7 – Final

Nessa mesma folha, até o nome do cavalo é escolhido: “Pega-Bem”. Do esquema, não ficamos esclarecidos se Pai Pereira e filhos chegam a obter o animal desejado, a despeito de sua futura doença e roubo, mas, pelo menos, somos informados de algumas das complicações da narrativa que parecem envolver uma quantidade maior de personagens.

Outro plano, em 7 itens, focado na personagem Jesuína, mostra uma interrelação com a linha narrativa do cavalo, além de outros desenvolvimentos:

- No cruzeiro: I) queixas, novidades, notícias, denúncias
 II) daí: a idéia da compra do cavalo

Os itens IV e V dão notícia de outras reviravoltas:

¹⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,30.

IV) Levam-na para a beira do rio.

V) querem usá-la como pitoniza [sic] ²⁰

Os prototextos de “Sobrecanto” vão mostrar ainda o desvelado trabalho de Rosa na configuração de suas personagens, à maneira de como já o surpreendemos fazer em *Rei de ouros*, *Rei de espadas*. Dada a sua brevidade, vejamos como ele debuxa Pai Pereira, Nhô Leutério e Timóteo (então chamado Tiago):

Pai Pereira – boca meio aberta, o bigode de abas, alourado, se metendo na boca, acenando com a cabeça, coçando a cara de rugas fortes em couro grosso, arregalando os grandes olhos (olhinhos miúdos) e o nariz também se metendo na boca; rosto enrugado regular – simetria dos sulcos – ²¹

Nhô Leutério // Ia e deixava um rastro de ódio, pelo campo. Um ódio legal, enxuto, triste e sério, como uma virtude²²

Tiago – alto, meio corcunda, com pescoço comprido, sem ombros, grande gogó. [Escorrido (Tiago) pênsil, mesurante, proeminava,²³

Finalmente, grande parte dos apontamentos rosianos diz respeito à pesquisa sobre criação de cavalos, seu comportamento e vocabulário associado. É provável, portanto, que, uma vez continuada, “Sobrecanto” fosse recheada de largas caracterizações desses equinos, ao modo como “Meu tio o Iauaretê”, por exemplo, é estruturado pelas profusas descrições das onças. Aliás, esse interesse por cavalos e a sua aquisição aparece em outros momentos da obra de Rosa. Em “Corpo fechado”, existe uma disputa entre Manuel Fulô e Antonico das Pedras ao redor de um cavalo (e também o caso da compra e venda de animais com os ciganos). Em “Retrato de cavalo”, encena-se outra disputa entre o dono de um cavalo e a personagem que lhe tirara a fotografia.

Aparentemente, pela primeira vez, Guimarães Rosa parece estar pintando um grande painel em que destinos se cruzam, projeto só levado a cabo nas novelas de *Corpo de baile*. Reduzidos o movimento e a ação, importa a relação entre personagens e entre personagens e

²⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,33.

²¹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,32.

²² FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,40.

²³ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,42, p. 3.

meio, especialmente o natural: a roça, o pasto, o rio, a mata, os animais. No seu andamento e justaposição de várias personagens, a narrativa lembra, por exemplo, “Buriti”, onde um grande fazendeiro “rei-dono” também tem ingresso. Por focar personagens de baixa extração social, “Sobrecanto” tem o seu quê de “A estória de Lélío e Lina”, embora aí a lida do vaqueiro tenha mais dinâmica do que a vida do agricultor pobre. Já a velha Jesuína é uma versão primitiva da personagem Mãitina, de “Campo geral”, lá relegada a função lateral; a própria oração de Jesuína é a mesma reza “porqueada” de Mãitina: “veva Maria ceia de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...”²⁴. Com “Dão-lalalão”, a narrativa compartilha mesmo de uma variação de expressão inspirada na *Divina Comédia*, de Dante – “painéis profundos do inferno” –, recolhido em estudo sistemático que Guimarães Rosa fez do poema épico enquanto esteve na França:

“m./ – O dia de Juízo, quando serão definitivamente tampadas as painéis do inferno (as arcas)”²⁵

O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontoado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno!²⁶

A principal peculiaridade de “Sobrecanto”, em comparação com a ficção édita de Guimarães Rosa, é a transferência, para primeiro plano, de um tratamento sério conferido às personagens simplórias integradas em seu cotidiano precário, aspecto algo mascarado em *Sagarana* pelos lances épicos, peripécias e tom de leveza e humor, e mesmo em *Corpo de baile*, onde os traços de privação material ou psicológica acometem, em geral, as personagens secundárias (Joana Xavier, o velho Camilo, Mestre Ezequiel, o menino Grivo etc.²⁷). Aqui são diretamente tematizados os problemas de subsistência (o medo de que a roça seja atacada por

²⁴ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,18; p. 2; ROSA, João Guimarães, *Manuelzão e Miguilim*, p. 33.

²⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-08,01; p. 61.

²⁶ ROSA, João Guimarães. Dão-lalalão. In: _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, [s.d.], p. 86.

²⁷ O problema da subsistência não está colocado no centro de nenhuma novela de *Corpo de baile*: a “questão” de Pedro Orósio é a saudade da terra natal; de Cara-de-Bronze, a poesia das coisas; de Lélío, as relações amorosas e o seu lugar no mundo; de Manuelzão, a validade de sua vida e a proximidade da morte; de Soropita, os tormentos de possuir como esposa uma ex-prostituta; de Lalinha, os rumos futuros de sua vida. A família de Miguilim parece uma exceção a essa assertiva. O pai de Miguilim, no entanto, é vaqueiro empregado de um fazendeiro, o que o coloca algo acima de seus vizinhos. A necessidade de trabalho árduo, ininterrupto e repleto de adversidades continua presente, contudo, mas as agonias de Miguilim transcendem as carências materiais na direção de reflexões morais e existenciais. Deve ser observado, ainda, que a precariedade é aspecto constitutivo do mundo sertanejo representado por Rosa: o que devemos verificar é a maneira como o autor escolhe introduzi-la nos seus textos: minimizando-a, celebrando-a, explicitando-a ou apenas a deixando subentendida.

predadores da mata), os desejos rasos (a compra de um cavalo), a dependência em relação ao dono da fazenda próxima (“Para que usassem aquele trilho interno [o pedaço de pasto que conduzia à roça], cedia-lhes Seo Ranulfes uma permissão tácita, já que por tão rico lugar, de estimação” (p. 5)), a ausência de conhecimentos sólidos sobre fenômenos danosos (não sabiam decidir se a seza, à beira do rio, atacava no inverno ou no verão), a religiosidade simples e pragmática (a fé de Jesuína, mesmo extravagante, é supersticiosamente respeitada; Pai Pinheiro acende vela para todo santo). Pobreza e riqueza são colocadas lado a lado de maneira bastante marcada e o abismo entre os modos de vida de trabalhadores e proprietários é facilmente percebido. Além disso, até onde a narrativa se desenvolve, não existe investimento num possível caráter heroico de determinadas personagens, mas numa representação “realista” das suas experiências e dificuldades, sobretudo quando consideramos tom e andamento do discurso. “Sobrecanto”, assim, por alguns instantes, vem insinuar um Guimarães Rosa manifestamente engajado na representação não idealizada das agruras da população pobre do interior do país (como o romance de 30?).

“Fora da comarca”

“Fora da Comarca” é título tão antigo quanto a estada de Guimarães Rosa na Alemanha, aparecendo nas páginas do diário escrito à época. O único testemunho redacional existente – um texto datilografado (com intervenções manuscritas) em 8 fólhos, hoje bastante envelhecidos, sinaliza para a antiguidade do projeto. O evento nuclear da estória, somente indicado, parece ser um “mutirão” de “acabamento-de-capina”, para o qual um homem chamado Ludovino se prepara numa manhã, enquanto dialoga com o pai e toma, em seguida, café da manhã com a mulher e os filhos pequenos. A referência a esse mutirão admite, apesar da inexistência de outros indícios que comprovem o fato, que associemos “Fora da Comarca” com o título “Mutirão”, presente em um dos índices de *Dia a dentro* (Anexo 1, índice 3).

A cena matinal que introduz Ludovino é, porém, precedida por uma grande descrição do anoitecer no campo – “chão redondo, alqueires do São Tomé, da Braça, do Pau-de-Cheiro”²⁸ – num dia de dezembro. Nesse trecho descritivo, que ocupa mais da metade do texto interrompido, Guimarães Rosa transforma o espaço da narrativa num *locus horrendus* atemorizante e recheado de sinais malignos. “O mundo é preto e esponjoso, pertencente a donos

²⁸ Todas as citações retiradas de FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,21.

estranhos” (p. 1), diz o narrador. A treva ameaçadora vem de três pontos cardeais: de cima, de todo o redor e, “verdadeira noite”, de “entre as árvores” (p. 1). Acumulam-se alusões nefastas: a mata é o lugar “onde o diabo toca flauta” e onde as almas do Purgatório vagam, “reclamando orações”; lugar de morcegos orelhudos com caras de porcos, “onde não convém andar, antes de a lua sair” (p. 1). Escuridão, uivo de lobos, cachorros latindo com fúria, árvores que formam vultos brancos, assombrando viajantes, frio, gritos e risadas de corujas, uma “velhinha, chorando, andando ao redor da casa” (p. 2), insetos enormes, “bruxos sapos” (p. 2). É a hora em que, “as pessoas doentes mais morrem, e quando tudo pode passar fora das regras feitas” (p. 3). Uma cadeia semântica de vocábulos serve para acentuar a atmosfera lúgubre: tristonho, saudade, mortalhas, escuridão, capeta, afundar, doença, morte, maldade, defuntos – “A escuridão completa é coisa de afundar a gente” (p. 2). A menção a uma moradora viúva, feia, velha e paupérrima, quase violada por um vizinho bêbado e entediado, amplia a sensação de horror, assim como a estória do homem que encontrara uma estrela cadente morta, que não brilhava mais.

Estamos acostumados a um Guimarães Rosa que se esforça por apresentar a beleza e a exuberância da natureza, numa chave positiva e celebratória. A aparição de espaços malfazejos, contudo, não é exclusiva dessa narrativa inacabada. Já vimos em “Sobrecanto” que à margem da roça de milho de pai Pereira acha-se uma mata escura e úmida, prenhe de febres e animais inimigos. Em “Buriti”, a ideia de uma mata assombrada e fantástica que irrompe ao anoitecer invade a audição de Chefe Ezequiel: lá estão a Morma, corujas, uivos, duendes, morcegos e o vento gemente. Também em “Buriti” existe o Brejão-do-Umbigo, pântano miasmático. E, em *Grande sertão: veredas*, a secura substitui a umidade no Liso do Sussuarão, “raso pior havente”, “escampo dos infernos”, mas o soturno retorna nas Veredas Mortas.

Em geral, a configuração de espaços maléficos tem função simbólica. Em “Fora da Comarca”, a abertura com atmosfera sombria parece prenunciar catástrofe em gestação – fato de que não teremos prova, em virtude do corte irremediável da estória. Outros indícios despretensiosos, colocados como dissonância quase imperceptível, acrescentam à suspeita de calamidade: uma interpolação manuscrita ao texto mostra Ludovino a meter “uma faca de bainha na cinta”; adiante, o pai pergunta: “Ludovino, você quer levar a espingarda?” (p. 6). A resposta do filho é negativa, abrindo campo para que, a conjunção da presença da arma branca com a ausência da arma de fogo, potencialize alguma ação violenta e específica futura.

Do exposto até aqui, fica patente a impressão de “Fora da Comarca” ser narrativa em tom grave, ao contrário das numerosas composições leves e bem-humoradas do autor de *Sagarana*. Guimarães Rosa baixa a tonalidade, neste conto, para retratar um mundo de pobreza e trabalho, o qual, na extensão em que se acha representado, esquiva-se à idealização. Fala-se de casebres, rocinhas, cafuas, “trechos rareados de terra boa” (p. 1), choupanas, a viúva que vive de esmolas, o galinheiro desmantelado, casinhas de capim, pés descalços e sujos, um dono da terra invisível que a cede a agregados e meeiros. Ludovino é homem amargo, “muito sério” (p. 6), metódico, e mostra cultivar certa revolta. Na descrição dessa personagem, um detalhismo minucioso e algo naturalista não deixa mesmo de captar aspectos meio grotescos e pouco abonadores, em contraste ao pendor mais irônico e jocoso com que moldava as figuras em outras narrativas:

Arregaçou mais para o meio das pernas as calças mata-cor, de um desbotado indefinível, mas limpas e sem remendos, com a camisa de um azul muito novo. E começou a picar fumo e palha. Operava com infinita cautela e capricho. Um farelinho de fumo caiu, e ele olhou para o chão, como para apanhá-lo. Os pés, descalços, estavam sujos; esfregou um no outro, repetidamente. Olhou para o rego indeciso. [...]
O homem tinha enrolado dois cigarros, que guardou, um atrás da orelha. Meteu a faca na bainha da cinta. Ao calçar as alpercatas, fez um trejeito, repuxando os lábios. Faltavam-lhe os incisivos de cima, e os caninos, mais compridos, eram como de um carnívoro. (p. 6)

Seu pai, mais afável, encontra seus limites na velhice e na doença. De dentro da casa, a mãe ralha com os filhos: “— Cala essa boca, inferno!” (p. 6). No diálogo entre Ludovino e o pai, Guimarães Rosa chega mesmo a fazer discutir leis e a condição do trabalhador rural:

– [...] Tem até lei do Governo, que o capinador braçal só tem de trabalhar suas horas, no dia. Proteção de pobre... De-primeiro, não se sabia de serviço pelo relógio... Muita coisa melhorou. Até o tempo de se ir da casa da gente para chegar no lugar do trabalho é tirado das horas do patrão... // – É, mas é por isso mesmo que os fazendeiros não querem mais tomar jornaleiro ao dia, e não plantam mais por conta deles mesmos. Só dão terras à meia ou à terça... Quem sofre mais, nesta labuta de lavoura é a gente, nós meeiros. (p. 7)

Em contraposição à miséria do trabalho regular, cotidiano e solitário, Rosa vai ressuscitar o mutirão, prática comunitária tradicional em que os vizinhos se auxiliam

mutuamente. É no bojo dessa atividade que o escritor mineiro encontrará costumes, imaginário e superstições populares passíveis de serem valorizados:

– Vamos bater barro p’ra casa de fulano-de-tal...” “Vamos cortar sapé, no meio de uma noite sem lua, p’ra mó de o capim depois não se apodrecer” [...] (p. 4)

(... E, como era para casamento, os mais velhos cantavam:
Com três dias de casado,
nho, nhá...
Esta vida regalada,
Nhô, nhá) (p. 4)

[...] a madeira fora cortada em agosto, derradeiro mês sem érre, numa noite ainda mais escura, só que fria [...] (p. 4)

– Acabamento-de-capina, no meu tempo, começava mais cedo, também. O dono da roça já estava lá com uma garrafa de restilo, ainda com a noite no escuro ou cheia de estrelas... Quem chegava mais primeiro, dos outros, recebia a garrafa, dada, e ainda tinha o reger de determinar a cantoria, escolher as três cantigas de começo. Quando o sol botava a testa de fora, era um grito: “Vamos gente”, e o povo todo levantava as enxadas todo o mundo de uma vez... (p. 6)

Uma festa, como a de hoje, é boa, p’ra divertir a gente e dar mais coragem, para suar no duro, os dias depois. (p. 7)

Enquanto isso, Ludovino atende pela geração que perdeu o elã desses hábitos antigos:

– [...] Mas acho desperdício de tempo e de dinheiro, fazer tanta pândega, de acabamento-de-capina... Por aqui ninguém fazia dessas bobagens, há muitos anos, não sei porque foram voltar com a moda... (p. 7)

“Fora da Comarca” parece compartilhar do mesmo ponto de vista de “Bicho mau”: também lá estão o mundo do trabalho (a capina), um espaço tomado pelo perigo (a cobra) e uma desgraça que desafia os saberes e tradições do mundo rural. Aqui, podemos especular com alguma dose de probabilidade, o mutirão será posto em xeque: esse momento no qual a coletividade exerce a solidariedade, junta forças para compensar suas privações e reencena

práticas culturais herdadas sobreviveria aos presságios negativos que o conto introduz e ao pessimismo de Ludovino? Ou, como seo Quinquim, morrerá vítima desse embate entre o velho e novo, a superstição e a ciência, o campo e a sombra da cidade e seu modo de produção?

Se a parte narrativa de ‘Fora da Comarca’ não autoriza ilações mais precisas sobre o rumo da estória, as notas de planejamento, embora não explicitem diretamente o enredo, provêm informações bastante interessantes sobre o processo de composição do texto em análise e as técnicas escriturais de Guimarães Rosa, em geral. Um esquema intitulado “Motivos” apresenta a narrativa dividida em 5 partes, cada uma já dotada de seu tema e grupo de motivos:

Motivos

- U -

I - O MISTÉRIO Noite, Escuro, Coruja, a Mata, a Cafua-Tapera, Buracos, Poço de Cisterna, o Raio, a mulher velha. A sombra
[...]

- E -

II – A NOSTALGIA DA VIDA Sede. Chuva. Pássaros que pousam. Vegetais pequenos.

- E + U -

III – A DOR DA VIDA PEDRAS. SUOR. FORMIGA. ÁGUA PARADA.

IV – A REPULSA DOS VIVOS (A mesma. O esquife abandonado. Os velhos.

- O -

V – A ALEGRIA ETERNA DA VIDA O SOL. A ÁGUA CORRENTE. A BEBIDA. O CANTO. A DANSA

- I + A -²⁹

Associados aos temas de cada parte, estão letras representando alguma modulação da estória ou elemento condicionante (“U”, “E”, “E + U”, “O”, “I + A”). Não foi encontrada por nós a chave de decifração dessas indicações, o que não quer dizer que não existam em algum outro documento, ou, mesmo, que não possam ser abstraídas do próprio manuscrito redacional (tarefa improvável, tendo em vista só possuímos um trecho da primeira parte do conto). De qualquer forma, independentemente da possibilidade de decodificarmos os signos e compreendermos esse esquema na sua totalidade, o mais notável é verificar o modo como Guimarães Rosa planejava a sua narrativa: num nível extremamente elevado de abstração em que se omitem personagens e episódios, Rosa imagina um percurso simbólico completo para o

²⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,24.

conto, de modo que, em cada parte dele, determinadas significações devem ser produzidas pela remissão a determinados elementos e a sua eventual reiteração, como numa peça musical. A amplitude dos temas parece sugerir, inclusive, o modelo de uma obra sinfônica ou operística. Assim, o que parece ser uma história de algumas famílias pobres e a sua lida diária no trabalho com a terra, ganha, já no seu nascedouro, na mente do criador, uma estrutura simbólico-metafísica.

Um esquema subsequente desenvolve, ainda que precariamente, algumas dessas partes, associando-as sucintamente a personagens e acontecimentos. Vejamos, por exemplo, as primeiras duas partes/temas:

I) A NOITE. A TERRA E OS MORADORES. O MISTÉRIO. O AMANHECER. LUDOVINO (2) E SEU PAI (1+3). LUDOVINO E SEU PAI (4). O PAI E OS NETOS (3). O PAI (3) E A NORA (2)

II) Ludovino sai. Os passarinhos na manhã (3). Ciriaco (3). Ludovino e Ciriaco (3+2+2+3).

Pe'Paulo, Ludovino e Ciriaco [Orosino (vem lá longe)]

[ras.] Etelvino [/ras.] (A cafua-tapera (5).

a lenda.³⁰

Aqui, números (1 a 5, aparecendo também conjugados) são marcadores de alguma inflexão, característica ou etapa da narrativa. Note-se também que o plano projeta o enredo para além da versão redacional existente, que se interrompe antes da partida de Ludovino.

Os prototextos de “Fora da comarca” ainda mostram outros níveis de programação do texto ficcional: (i) uma lista de mais de 40 nomes, nos quais constam Ludovino e José Prudêncio, além daquele pertencente a um cigano chamado Bogó (JGR-M-17,23); (ii) um esboço manuscrito de mapa, onde se destaca um “riachinho” percorrendo toda uma área, à margem do qual marcam-se as roças e cafuas das personagens do conto e as matas marginais (JGR-M-17,22); (iii) notas de pesquisa, vocábulos avulsos e exercícios de composição linguístico-literários fragmentários agrupam-se para um eventual emprego na narrativa. A título de informação, transcrevo uma nota de pesquisa relativa a uma árvore – a Capa-Rosa –, sua posterior transfiguração literária em “Fora da comarca” e seu aproveitamento definitivo em nada menos que o espaço da cena do pacto com o demônio de *Grande sertão: veredas* – as

³⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,25.

Veredas-Mortas. Isso mostra como a atmosfera carregada do início de “Fora da comarca” adapta-se largamente a um encontro com o diabo³¹:

Capa-Rosa: árvore do cerrado. Toda a área sob a copa fica um deserto redondo e vermelho, pois ali nada cresce, nem capim, nem mato, nem coisa alguma. Dizem que o capeta dança debaixo delas. Por isso, chamam-na também de “capa-rosa de judeu”.³²

E sob a capa-rosa, num círculo, nenhum capim cresce, nem mato, nem planta nenhuma, porque o capeta ali dança. (p. 2)

Ainda melhor era a capa-rosa – porque no chão bem debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso de capa-rosa-do-judeu nome toma.³³

Assim como em “Sobrecanto”, Guimarães privilegia, neste princípio de “Fora da comarca”, a representação do mundo rural sob o filtro do trabalho, das pequenas atividades cotidianas e da luta diária pela subsistência mínima. O contraste com *Sagarana* é sensível. Lá, as personagens, em geral, estão enredadas em aventuras vultosas ou tarefas mais infrequentes (condução de boiada, maquinações políticas, namoros com primas, excursões recreativas ao mato, duelos de morte), e são surpreendidas em passagens de sua existência marcadas pela excepcionalidade, estando mesmo passíveis de serem transformadas em heróis (o burrinho, Lalino, Manuel Fulô, Augusto Matraga)³⁴. Em *Corpo de baile*, o mundo do trabalho terá larga entrada em “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-bronze”. No primeiro, entretanto, o foco na afetividade e no processo interior de amadurecimento de Miguilim relega os condicionamentos externos a posição secundária; nos dois últimos, os vaqueiros são uma espécie de “elite” entre os trabalhadores: seu ofício tem um quê de aventura e liberdade, não menos patenteado nas descrições de seus momentos de lazer. Se isso for verdade, vemos

³¹ Aliás, Elizabeth Hazin identifica outros paralelismos entre notas de pesquisa, trechos de “Fora da comarca” e passagens de *Grande sertão: veredas*, evidenciando que, se a Rosa não foi possível levar a cabo essa narrativa, isso não implica seu descontentamento total com algumas de suas soluções. Ver HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*. 1991. 330 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

³² FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,26.

³³ ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*, 2001, p. 435.

³⁴ Essa simplificação admite modulações: em “A volta do marido pródigo”, representa-se o trabalho da construção de uma estrada; em “Sarapalha”, não existe mundo do trabalho, mas uma miséria psicológica; em “Conversa de bois”, Tiãozinho, apesar de criança, tem sua força de trabalho explorada por Agenor Soronho; já Augusto Matraga, para purgar os seus pegados, vive parte de sua vida em trabalho voluntário sem paga.

Guimarães Rosa, nesse ponto de seu percurso literário, oscilar entre diferentes modos de figuração de seu espaço de eleição: à maneira idealizada e algo heroica das narrativas publicadas em livro, Rosa parece experimentar contrapor um registro mais prosaico e cru, a flertar com uma certa denúncia da miséria e das carências do meio, embora nunca abdicando, na visada longa, de impregnar a ficção de ressonâncias metafísicas, como mostram as notas de planejamento.

“Pelo avesso”

Os dois únicos fólios de “Pelo avesso” constroem um painel fragmentário que toma como ponto de partida uma reunião do povo no largo da igreja de um arraial e concatena parlendas, jogos linguísticos, anedotas e micronarrativas de sabor popular. Uma espécie de câmera, ora fixa, ora móvel, acompanha a passagem e chegada de diversas personagens, a maioria anônima, típica ou tomada em grupos. O segundo parágrafo dá uma primeira medida dessa abordagem: à maneira de parlendas, temos aí, como meios expressivos, a repetição, a aliteração, a metrificação, a rima:

Passa um Chico, de chapéu de couro. Passa qualquer Juca, de comprido paletó. Passa algum Zé, arrastando um pé. Passa um passageiro rico, de sarja suja (terno de). Passam Manés, batendo alpercatas. Passa um Thomé, com a sua mulher. Passa um Desidério, cavalo à arreata, chilenas de prata. Passa muito João, que veio (vindo) de pés-no-chão.

35

Uma das anedotas contadas na peça (na qual se preserva inclusive o mesmo contexto) é familiar aos leitores de Rosa: a estória do menino “perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse³⁵”: “Ninguém não viu passar eles dois [os pais], sem um menino do meu tamanho, assim, que é eu mesmo, que fiquei sozinho deles e estou procurando achar?” (p. 1).

O método de composição de “Pelo avesso” é a justaposição do heterogêneo pela acumulação. Entre o descritivo e o anedótico, o narrador inclui falas esparsas e anônimas enunciadas dentro da multidão, que surgem e desaparecem sem maior sequência:

³⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-M-19,15, p. 1. A partir de agora, indicarei apenas o número da página do documento ao lado de cada citação.

³⁶ ROSA, João Guimarães, *Tutaméia*, p. 9.

- É gente que nem boiada!... Parece dia de procissão!...
- Que coisa cheia que é este Jubileu!
- [...]
- Pra cavaleiro não tem passagem!
- Respeita o povo com civilidade, siô da mula!...
- [...]
- O que é que há hoje? O que é que há hoje pra gente ver?
- Jesus, Maria, vem cá, minha filha!
- Onde é que tem vinho pra se tomar, Nhã Mãe?... (p. 1)

O aspecto compósito também se manifesta nas diferentes personagens (típicas) que invadem a praça (uma reunião festiva muito próxima daquela que Rosa encenará em “Zingaresca”, de *Tutameia*): um velho maluco, uma mulher banguela, um papudo, um homem com rabeca, pais de família, mães de família, um menino, um padre, um palhaço, um homem de culote cinzento, Chicos, Josés, Manés, Joãos, Jucas, Antonios, etc.

É impossível saber se “Pelo avesso” terminaria por introduzir uma estória mestra mais extensa ou prosseguiria amontoando registros descontínuos. Da maneira como ficou, a peça levaria ao extremo um método de Guimarães Rosa: desde *Sagarana*, o autor vinha interpolando elementos folclóricos e populares dentro de suas narrativas (quadras, cantigas, adivinhas, anedotas, provérbios, causos). Aqui, a apropriação recriada e a seriação de formas literárias e motivos da cultura popular passam a ser elas mesmas responsáveis pela configuração do enredo. Nesse sentido, “Pelo avesso” aproximar-se-ia ligeiramente de “Cara-de-Bronze”, outra narrativa construída pela colagem de diferentes modos narrativos, de “Mechêu”, espécie de reescrita de casos de “Malazarte” combinados ou de “Nós, os temulentos”, uma coleção de piadas de bêbados. Se nos reportarmos a outros escritos rosianos construídos segundo o método do mosaico – “Cidade”, “Do diário em Paris” (I) e (III), “Circo do miudinho”, “Zoos e Aquários”, “Um ano zoológico” – passamos a ter uma melhor visão do potencial que Guimarães Rosa via nessa estrutura mesclada e fraturada, algo correspondente à disrupção do modo narrativo tradicional que identificamos no Capítulo 3.

Querência

O único índice de *Querência (Rancharia)* lista apenas 9 narrativas (ver Anexo 1, Índice 7). Delas, “Cara-de-ferro”, “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Por amor de (O rapto de Rosalina)” têm toda a probabilidade de serem as novelas de *Corpo de baile*; “Fora da Comarca”, “Pelo avesso” e “Água acima” [“Rio-acima”] são títulos de *Dia a dentro*; e “Bicho mau”, do qual já existia versão em *Sezão/Contos*, de 1937, será publicado apenas em *Estas estórias*, em 1969. O único texto inacabado sobre o qual não discorremos, portanto, é “Marça vermelha”.

“Marça, vermelha”

“Marça, vermelha” espraia-se pelos índices de planejamento rosianos de duas maneiras. Primeiro, como parte da obra *Querência*, idealizada entre *Sagarana* e as criações de 1956 (Anexo 1, índice 7). Depois, listada em meio a outras narrativas a serem compostas ao redor de animais; encontramos-la, assim, entre o rato de “Mãezinha na madrugada”, os perus de “As margens da alegria”, a cobra de “Bicho-mau” e a anta de “Tapiiauará” (Anexo 1, índice 11).

Sugerimos atrás que a ideia de “Marça, vermelha” possa ter se originado de (ou sido fortalecida por) uma notícia de jornal colhida por Guimarães Rosa para o seu álbum *Zoo* e traduzida para o projeto *Um ano zoológico – 1950*: a vaca fugida que acha caminho para o seu lugar de proveniência ou predileção. O abandono definitivo da composição também pode ser datado pela publicação de *Primeiras estórias*, em 1962: o conto “Sequência” é a sua reescrita condensada, portando, como veremos, a mesma situação narrativa, detalhes e circunstâncias pouco ou nada modificados e até trechos inteiros repetidos.

Em “Marça, vermelha”, para além do motivo da vaca fugitiva – o fenômeno da “querência”, “lugar onde o animal foi criado ou onde se acostumou a pastar, e para o qual volta por instinto, se dali for afastado”³⁷ –, Guimarães Rosa objetiva fazer uma grande compilação dos conhecimentos sobre bois e a sua criação adquiridos nas suas viagens de 1945 (ao Rio Paraopeba), de 1947 (à Fazenda Firme, na Nhecolândia) e 1952 (primeiro, à Fazenda da Sirga, depois a Araçá conduzindo uma boiada). Constatamos, nas notas tomadas em 1945, profusas

³⁷ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

informações a serem transplantadas para o conto; já o recurso aos apontamentos de 1952 é menor; sobre os de 1947, não os havendo no seu arquivo, só os podemos intuir pelo que o escritor incorpora em “Com o vaqueiro Mariano”.

Os manuscritos redacionais de “Marça” apresentam lacunas no seu início, meio e fim. Parece que Guimarães Rosa pôs-se a escrever passagens e cenas fragmentárias que nunca terminaram por ser definitivamente ligadas. À medida que o autor reescreve certos trechos, vamos percebendo uma intenção de ampliar o texto com mais pormenores, descentrando-o do caso singular da vaca vermelha. No princípio, Marça é mantida na Fazenda da Pedra. Uma das versões discorre sobre o modo como o rebanho lá pasta, além de teatralizar uma briga entre touros. Noutra parte, Marça é posta em fuga; em outra cena, alguém informa a debandada da vaca ao dono da fazenda e vemos seu filho, seô Alexadre, sair em perseguição do animal; noutro excerto, descreve-se a fazenda do Pãodolhão e o seu proprietário, doutor Esmério, a fiscalizar o trabalho com o gado.

Procedimento frequente na narrativa é o relato da estória sob a perspectiva da vaca. Guimarães Rosa quer devassar um fenômeno de extrema complexidade e mistério a se dar na “mente” de um ser irracional. Para isso, recorre a descrições de ordem psicológica, tentando apreender, interpretar e representar os sentimentos profundos de Marça. Notemos que esse é um recurso que o autor já utilizara, com menor ênfase, em “O burrinho pedrês”, com maior fantasia em “Conversa de bois”, e menos fabularmente, em “Bicho-mau”, cuja primeira parte é contada do ponto de vista da cobra. Vejamos um exemplo em “Marça”:

Olhou-as [as outras vacas]. Delas vinha também um chamado, um descanso de ir para acolá e se juntar com todas, e habitar capim a fora, para sempre. Os olhos de Marça desciam no verde, dormiam no verde. Mais que nunca, irritava-a o vermelho seco das estradas. Ela carecia do verde, toda ela, de fitá-lo, pisá-lo, invadi-lo. [...] Via e provava o capim, porém, e de novo se atesoava nela o tormento que a fizera começar caminhada, naquela manhã. Outro cheiro, único, antigo, surgia-lhe, ao bom odor daquele, vivia mais e se sobrepunha, concitava-a para outro capim, necessário, longe, ainda longe.³⁸

A ótica da vaca é substituída periodicamente por um narrador preocupado em fornecer minudências sobre outros bovinos e em retratar cenas da existência cotidiana do gado,

³⁸ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,51; p. 1.

alternância que sofria o andamento da narração, aumenta o “realismo” dos eventos, mas também descamba para um tom professoral de almanaque científico.

Um magote de bezerras zebus ocupava uma ilhota de chão escuro e cinéreo, onde rebrotava uma rasa gramugem, após queima recente. Ali, se atarefam – o gado branco, com joelhos escuros. Caem as caudas, ou bimbolam. Novilhas pastam, entortando o pescoço para um outro lado, pernas abertas, espáduas como massas de clavas.³⁹

Os dias esquentavam. Elas procuravam mais as sombras, ficam debaixo das árvores. Aqui e ali, de repente, algumas se seguem, andando procissão. Comboi-as o zebu. Vão beber. A sarapintada de preto e amarelo, tine um canto de passarinho estranho, ao sacudir seu cincerro soqueixado. Em desfile, outra pós outra – Rosada, Jangada, Maravilha – vêm as vacas, oscilantes, subindo e abaixando as linhas das costas no brejo.⁴⁰

O distanciamento em relação ao episódio principal da estória avulta na descrição da contenda entre o zebu Basilicão e o zebu Cafarnaum pela posse de algumas vacas no cio:

Basilicão folejou um mugido de profundezas. Já cavava chão, bufando. Rolava os olhos. De lá, Cafarnaum tomava distância, fazendo o mesmo. De aí, de repente, partiram contra-contra. A pancada das testas retumbou, como um pilão socado. Os fios da cerca vibraram. Os monstros travavam-se e terçavam chifres.⁴¹

O episódio, de nenhuma implicação causal no enredo, serve, no entanto, como oportunidade para desvendar um “traço psicológico” de Marça:

Como as outras, Marça espiava, sempre, espiava. [...] Não espia, porém o duelo de morte [...]. Nela, a seriedade é sua marca [...] O fragor dos machos em fúria paralisou-a, numa espera involuntária, lei de coisas passadas, para trás, no rio da raça, e de há tempo sem conta feitas fundas, na alma dos bichos do rebanho. Sem interesse nenhum.⁴²

³⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,45, folha numerada 13.

⁴⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,45; folha numerada 14.

⁴¹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,45; folha numerada 14.

⁴² FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,45; folha numerada 15.

Na fazenda do Pãodolhão, onde Marça virá a adentrar, a lida diária também deve ser ensinada:

No tranquilo apresto da máquina de cada dia, começou a andar a gente vaqueira. Alguém foi abrir a porteira. De segunda, vieram as vacas, trouxadas, sôfregas de amorosas, poçados os úberes, sacolejando. Passaram o curralão, passaram o curral médio, e invadiram o imenso páteo. Entrava por último o touro roxo-marrom, o semi-zebu Grajaú. O outro touro, cinzento chuvoso, viera dos primeiros, focinho alto, azamboando, impelido pela pressa das vacas, que àquela hora não o respeitavam.⁴³

A fim de que a narrativa não se resuma a um estudo de vacas e bois e dos trabalhos em fazendas de gado, Rosa precisa criar algum suspense associado à fuga de Marça. Dessa maneira, no seu caminho, alguns obstáculos e perigos se exteriorizam: cerca e córrego que devem ser atravessados; um rebanho estranho que a repele com hostilidade; e, mais importante, o filho do fazendeiro que parte em seu encalço para recuperá-la. É dessa última fonte que Rosa tenta tirar o grau mais acentuado de tensão:

Estreitava-a e apressava-a, mais e mais, vindo de tudo, o temor. Num ato ela se detinha, de modo novo, espreitou por todo lado, principalmente para trás. [...] Marça pressentia talvez um inimigo, mas não lograva ainda distingui-lo. // E o inimigo vinha. Saíra, também, da fazenda da Pedra, com três horas de diferença. Estaria, agora, talvez, uma légua, atrás.⁴⁴

Os manuscritos não concretizam a ameaça, todavia. A última vez que vemos seô Alexandre, ele está no alto de um morro, assistindo à vaca vermelha passar-se para a fazenda vizinha.

Como adiantamos anteriormente, “Marça, vermelha” será reformulada como a narrativa “Sequência”, de *Primeiras estórias*. A reestruturação, a fim de adequá-la ao estilo dos outros contos do livro de 1962, só adicionou virtudes à estória. A psicologia da vaca é mais sutil e implícita, ao invés de analítica; extirpam-se os episódios secundários e a descrição retardante de outros animais e seu trato; o drama entre vaca e perseguidor torna-se o móbil da narrativa, ao mesmo tempo em que a personagem humana vem mostrada também nas suas fraquezas,

⁴³ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,51; p. 6. Repare-se que a atividade de aprontar as vacas para ordenha e amamentação é similar à narrada em “Com o vaqueiro Mariano”.

⁴⁴ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,51; p. 5, numerada 7.

dúvidas e dificuldades e não somente como inimiga antipática; o encontro amoroso na conclusão e a introdução do problema do destino amplificam a significação da narrativa para além da questão restrita da querência animal, promovendo maior interseção com os valores do leitor; o andamento de “Sequência” é mais ágil, em função dos períodos curtos e das formulações mais sintéticas.

Os índices textuais que ligam “Sequência” a “Marça, vermelha” são abundantes: “vaquinha vermelha”, “fazenda do Pãodolhão”, “[fazenda] da Pedra”, o cruzar de córrego e rio. Comparemos um trecho:

Marça venceu as derradeiras canabrasas, se debruçou para o rio. Água passava e repassava. Pulou. As águas se enrolaram nela, sobre e sob o seu corpo. Pedalou. Foi uma figura minúscula, quase que mal dois chifres nadadores, a vaquinha vermelha transpondo o Rio das velhas, de tardinha, em setembro, sob o céu que chamava fumaças e recebia a noite.⁴⁵

Depois dos destornamentos, a vaquinha chegava à beira, às derradeiras canabrasas. Com roubada rapidez, ia a levantar o desterro. Foi uma mexidinha figura – quase que mal os dois chifres nadando – a vaca vermelha o transpondo, a esse rio, de tardinha; que em setembro. Sob o céu que recebia a noite, e que as fumaças chamava.⁴⁶

Apesar de sensivelmente melhorada e, relevando-se, naturalmente, o fato de “Marça, vermelha” ser um texto inacabado, é preciso notar, no ato de compará-la a “Sequência”, que os problemas e propósitos da narrativa original são outros. “Marça, vermelha” mira no mundo animal, não no humano. Guimarães Rosa vai glosando, nesse escrito interrompido, uma ideia já aludida nesta tese, isto é, a de que “o puro ofício de viver, nos bichos, se cumpre melhor” e “o justo que haveria em estudar-se, nas condições, seu esboçar-se de alma, seu ser, seus costumes obscuros”⁴⁷. “Marça, vermelha”, portanto, não é menos que uma resposta ou desenvolvimento consequente de um corolário exposto em 1952, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. A vaca, no seu viver instintivo, enigmático e cheio de um outro tipo de sabedoria, faz-se modelo para que possamos tentar vislumbrar o real sentido da existência. Marça representa a perfeita integração entre animal e natureza, a incorporar um entendimento (destituído de

⁴⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,51; p. 4.

⁴⁶ ROSA, João Guimarães. Sequência. In: _____. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 110.

⁴⁷ Id, Pé-duro, chapéu-de-couro. In: _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 192.

reflexão racional) dos elementos naturais que a cercam e do modo “correto” de senti-los. Um trecho avulso da narrativa, de grande beleza, mostra o tipo de ajustamento procurado e proposto literariamente por Guimarães Rosa:

Era a vez de parar, de ficar, de ruminar longamente, pisando o verde, fitando sem susto as manchas escuras que aparecem de repente, sombras de nuvens, e indo e vindo, sem precisar de guiar-se, sem erguer a cabeça, enquanto sentisse forte o cheiro amigo das outras, enquanto escutasse, não longe, o ruído de outros capins sendo arrancados, curtos bufos, estremeções, pancadas de orelhas, e, sobre tudo, o doce e longo rumor das caudas se agitando, o bater das borlas, macias, nos corpos de todos, a um tempo. As sombras perpassavam, diante: grandes movimentos escuros, dos gaviões voantes, que guincham. Ou de outros, menores, fugidiças. Bichinhos – gafanhotos, saltavam, para todos os lados. E ir, pondo as narinas redondas no espesso do capim, na vida do verde, como se se interpenetrasse, a cada instante, com uma floresta: a cor vegetal encostada nos olhos, as hastes e folhas açoitando-lhe docemente a cara, antes do sabor o odor se entregando, um eterno odor de chuva, mesmo às horas de sol quente, o perfume da água natural se misturando com a terra, numa humidade fresca, gostosa, dormente. O meloso de aroma colorido, viscoso e crespo, e peguento, estalando na boca, durinho, redondo, resistente; ou as fitas verdes, cortantes, excitantes por isso mesmo, do jaraguá, se mesclando, fortemente à baba [...] ⁴⁸

À seriedade da vaca, já mencionada pouco acima, à sua capacidade de esperar paralisada, “sem interesse, nenhum”, o narrador acrescenta a virtude da ruminação como metáfora, o talento de não ser afetada pelas atribulações mundanas (como já enunciado em *Rei de ouros*, *Rei de espadas* ou “Além da amendoeira”). O exemplo constrói-se, assim, como formulação filosófica e mística, objetivo último a ser buscado e conquistado pelo homem:

Íntima vida de ruminação do movimento externo do mundo, a vida do mundo guardada em si e lentissimamente esparzida, aplicada e harmoniosa. Límpida ruminação dos espetáculos. ⁴⁹

Marça, por conseguinte, é da mesma família do burrinho pedrês, do bonde de “Cidade”, do lago do Itamaraty, dos mineiros de “Aí está Minas: a mineiridade”, para citarmos somente alguns exemplos já vistos.

⁴⁸ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-17,01; p. 11.

⁴⁹ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,45; p. 16.

Nos livros que se seguirão, de 1956 a 1967, haverá dezenas de bichos nas histórias de Guimarães Rosa (bois, vacas, cavalos, cães, gatos, perus, tucanos, antas, sucuris, tatus, macacos, papagaios etc.), mas em nenhuma dessas narrativas o animal irracional será o protagonista mais importante: os conflitos e os problemas sempre terão o homem como centro, seja na sua própria interação com os seres da natureza, seja naquilo que ultrapasse essa interação (como, por exemplo, “Tapiiraiauaara”, ou “Como ataca a sucuri” ou “Os três homens e o boi e dos três homens que inventaram um boi”, ou mesmo, “As margens da alegria” e “Os cimos”). Logo, “Marça, vermelha” ocupa posição singular na ficção rosiana, porquanto faz da vaca o prisma por onde os eventos são filtrados e a pedra-de-toque para a avaliação das coisas do mundo. É verdade que nos textos “marginais” de *Estas histórias* e *Ave, palavra* os animais têm a sua revanche, o que acaba evidenciando a utilidade de os lermos em parceria com os projetos inacabados e de cotejá-los todos com a obra canônica.

Estas histórias

Pode constituir surpresa não ínfima o fato de que Guimarães Rosa, no ano de 1954, em meio à escrita das imponentes obras de 1956, há pouco ocupado com a redação de narrativas para coletâneas nomeadas *Dia a dentro* e *Querência*, e tendo produzido um número razoável de textos para publicação em periódicos, estivesse envolvido com a composição de um livro a chamar-se *Estas histórias*. No entanto, é isso o que acontece. Encabeça um dos manuscritos do conto inacabado “Um estudo do caso d’A vaca e Terto Turtuliano” uma folha de rosto datilografada, análoga àquelas incluídas em livros, onde consta a inscrição:

J. GUIMARÃES ROSA

ESTAS HISTÓRIAS

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA
1954⁵⁰

⁵⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,20, p. 1. Esta é a versão mais desenvolvida do conto.

Acresce ao suposto imprevisto a verificação de que “A vaca e Terto Turtuliano” não tem entrada em nenhum dos índices rosianos (ver Anexo 1); ademais, os índices relacionados a *Estas estórias* só serão efetivamente esboçados mais tarde na carreira literária de Guimarães Rosa, circunscrevendo narrativas completamente diversas.

“Um estudo do caso d’A vaca e Terto Turtuliano”

Uma espécie de subtítulo explicativo inscrito nos manuscritos de “Um estudo do caso d’A vaca e Terto Turtuliano” acrescenta algumas informações sobre o contexto de produção do conto: “como se passou, num lugar do Sertão (terras de Sirga), em meados de 1952”. Ora, a remissão explícita à viagem de Rosa com a boiada, em maio de 1952, com estada na fazenda da Sirga, vem circunscrever mais precisamente o período de idealização e escrita da narrativa. O diário *A boiada*, conjunto das notas tomadas nessa excursão, vem mesmo evidenciar a fonte motivadora do enredo:

(A estória do Santana: a vaca parida que o fez-se deitar-se na grota. Defecou e urinou sobre ele, no buraco. Se afastava, mas vigiava-o de longe, só mais tarde o vaqueiro veio libertá-lo)⁵¹

Desse germe de ideia, acontecimento alegadamente real contado por um habitante do interior de Minas Gerais, Rosa irá dar existência a uma narrativa viva e complexa, a despeito de sua interrupção. A estória será contada a partir do ponto de vista de três personagens: um narrador, não nomeado, o vaqueiro João Xém (ou Xerém) e o vaqueiro Zazo. No princípio do conto, o grupo cavalga terras marginais ao Rio São Francisco e presencia, do alto de um outeiro, como Terto Turtuliano, transitando a pé o campo mais baixo, é repentinamente atacado por uma vaca, salvando-se temporariamente ao se atirar para dentro de uma vala natural. Enquanto, porventura, uma narração levada a cabo a partir do ponto de vista do próprio Terto Turtuliano tivesse que flertar com um tom trágico (ou, no mínimo, angustiado), a visualização da cena a partir de olhares externos e distantes não diretamente envolvidos no drama só pode redundar em atmosfera cômica. Ainda mais quando o conto pode se aproveitar de um foco bipartido: não

⁵¹ ROSA, João Guimarães, *A boiada*, p. 146. À margem esquerda da anotação datilografada está manuscrita a palavra “Terto”.

somente a descrição dos sucessos relacionados à vaca e ao homem encurralado, mas também do modo como as três personagens reagem a esse evento. Vejamos.

Terto Turtuliano (também grafado Tertuliano) ingressa na narrativa após as personagens vagarem por um campo baixo e, em seguida, subirem ao morro a fim de enxergarem o Rio São Francisco. Assim ele é introduzido: “um homem, a pé, a passo, a umas trezentas braças de nós, no aberto campo”⁵². Como sói acontecer na literatura rosiana, Terto é, inicialmente, indivíduo de rasa e imprevisível importância e interesse: “progredia num normal vagaroso”, “nada mais tinha para se notar, caminhando com simplicidade”. Em conclusão: “Sua importância ainda era porventura” (p. 2). Essa espécie de construção de personagem, não custa lembrar, é similar à usada para tipos como o Soldado Arcângelo e J. Alecrim, de “*In terrorem*”: o homem comum em estado de disponibilidade.

O reconhecimento de Terto pelos vaqueiros Zazo e Xém não é mais abonador. Segundo eles, naquela hora do dia, ao invés de cuidar do trabalho, ele andava “*ciscando*: isto é, vadiando por conta de mulher” (grifo do autor). Os vaqueiros dão a entender que Terto, apesar de viúvo e passado dos cinquenta anos, “alastrava interesse por todo avulso de amores, sôfrego perto do ridículo” (p. 3). Ambos não deixam, porém, de tentar corrigir-se, dando ares de grande vaqueiro à personagem: “—Vaqueiro, vaqueirão. Se duvidar, ele ainda é o melhor de nós todos, da gente daqui deste barranco” (p. 3). Mas o comentário subsequente é ainda ambíguo o bastante para deixar em dúvida se a referência é dirigida à sua força física no tratar com os bois ou ao seu desempenho sexual: “—Ei, duro, duro, esse é. Pau grosso de grotão... Aroeira vermelha...” (p. 3).

A vaca, por sua vez, de abrupta irrupção na cena, é reiteradamente associada ao mal essencial e injustificado: “seu ódio era doloroso” (p. 4), “terrível de agressividade e pertinácia” (p. 5), “ira antiquíssima” (p. 5), “a raiva transtornava-a” (p. 8), “vaca determinadamente assassina” (p. 8), “adoecendo de zangada” (p. 9), “seriedade matadora” (p. 10). Seu comportamento extrapola a reação instintiva da fêmea recém-parida protegendo o filhote, sendo elevado à suspeita de desígnio pacientemente urdido. Fracassada no seu ataque intempestivo em virtude da evasão de Terto, a vaca permanecerá nas imediações, esperando de seu alvo o abandono descuidado do esconderijo. Sua postura lembrará ao narrador uma estratégia enxadrística: “De lá, imediata e oblíqua, correria, contra qualquer buliço do Terto Tertuliano[,]”

⁵² FJGR/IEB-USP, JGR-M-18,20, p. 2. A partir de agora, indicarei apenas o número da página do documento ao lado de cada citação.

como a dama ou um bispo se desfecham sobre um pião longínquo, ao longo de uma diagonal do xadrez. // Ainda era uma tocaia” (p. 13).

Do narrador sabemos pouco. Ele não se identifica nem fornece informações factuais sobre si. A partir de seu discurso, entretanto, e da interação com os vaqueiros, somos capazes de perceber que, conquanto estarem a perambular juntos, existe uma assimetria entre eles: o narrador parece ser pessoa de fora e de esfera social e cultural distinta, assim como o “viajante” Guimarães Rosa em relação aos vaqueiros da expedição de 1952. Em quase todas as vezes que os vaqueiros se dirigem ao narrador, eles usam a fórmula respeitosa “com vosso perdão”. Sua linguagem, apesar de muitas vezes mimetizar o falar interiorano, é, no geral, mais elevada em comparação com a de seus companheiros, sobretudo nos parágrafos descritivos. Enquanto, por exemplo, um dos vaqueiros chama de “grotá” o lugar onde Terto Turtuliano havia se refugiado, o narrador a descreve como “sulco pluvial de erosão” (p. 5). Outrossim, desconhecendo o lugar e seus habitantes, é hábito do narrador fazer perguntas a seus guias: “Sabia ele [Terto], de antemão, da existência daquela cova?” (p. 6), “Vocês conhecem aquela grotá?” (p. 6), “Que pode o Terto Turtuliano encontrar lá?” (p. 6), “É comum, um boi ou vaca fazerem assim?” (p. 10), “E o bezerro [da vaca] não sai de onde está?” (p. 12). Não obstante esse desnível, o narrador se deixa, em várias ocasiões, utilizar a terceira pessoa do plural para contar os feitos do grupo: “chegávamos”, “rompíamos”, “reembrenhamos”, “olhávamos”, etc. E, num assomo de integração radical, quer fazer-se campeador como os outros “Não era o dever *nosso correr*mos a safá-lo [o Terto], *nós* três que *montávamos* hábeis cavalos-de-campeio e *manejávamos* as varas com aguilhão destapado [...],?” (p. 7)⁵³.

Quanto aos vaqueiros, o grande achado cômico da narrativa é a estratégia do narrador de criar uma ambivalência quanto à verdadeira condição de lidadores experientes e corajosos que eles tentam transparecer. Desde o início, de modo discreto, os homens, ao contrário do grande Mariano encontrado no Pantanal, são envolvidos em um certo ar dissonante: o vaqueiro Xém, com defluxo, “a espirrar e assoar-se” (p. 1); o vaqueiro Zazo, a cantar uma cantiga quase ininteligível sobre o “Avô que se casou com a Neta”. O conhecimento pelos vaqueiros de sua faina é colocado em xeque pela dificuldade que eles demonstram em responder a perguntas do narrador sobre Terto, a geografia do lugar e o comportamento da vaca: as respostas ou inexistem ou são imprecisas e fora de propósito.

⁵³ Procedimento afim ocorre em “Com o vaqueiro Mariano”: uma tentativa de estabelecer sociedade e comunhão com os hábitos e valores do tipo rural. Todos os grifos são meus.

Sabia ele [Terto], de antemão, da existência daquela cova?

— Ah... Hum... É... H'm... (Xém) (p. 6)

Vocês conhecem aquela grotá?

— Inté hoje, não senhor. (Xém)

— Se duvidar, já vi. Mas faz muito tempo. Costume de meu não é passar muito por aquele lugar. (Zazo) (p. 6)

— É comum, um boi ou vaca fazerem assim? — indaguei.

[...]

— Fazer, fazem... Faz que faz. Eles não são batizados.

— Bicho inventa o que quer... Cada um é um. É que nem gente. (p. 10-11)

A deficiência de informações sólidas e precisas mostrada por Xém e Zazo faz com que eles apelem para a sabedoria popular na forma de ditos e aforismos não destituídos de comicidade: “No cão do perigo, homem até vira água. (Zazo.), “—A gente faz, na hora, é como tem que acontece. (Zazo.)”, “—Às vezes a gente sabe, mas não sabe que sabe. (Xém.)” (p. 6).

Mais central para a narrativa, todavia, é o problematizar do grau de coragem dos vaqueiros Xém e Zazo. Assim, desde a página 3, quando a vaca arremete contra Terto, até o interromper do conto à página 14, narrador e acompanhantes permanecem resguardados à distância, não esboçando qualquer iniciativa ou plano para ir em auxílio do colega em situação penosa. Maliciosamente, medo e inabilidade para enfrentar o perigo vão se camuflar na forma de sabedoria e serenidade:

Com meu perdão e probó gesto, o vaqueiro Zazo sugeriu paciência:

— Convém a gente moderar, pr’a melhor...

[...]

— É, mas é... Carece se dilatar um trecho, por ver... (p. 7)

— Vamos ver...

— A gente espera um pouco... (p. 8)

— [...] Perigo mesmo não tem. O Terto aguenta um bocado, aí o senhor vai aprovar. (p. 9)

— Esse Terto? A ráis! O senhor vai ver como ele por si sozinho inventa arte de sair donde está e pôr júzo nessa vaca... – concluiu o vaqueiro Zazo. (p. 10)

O aspecto de farsa dessa espera é ainda acentuado pelas atitudes despreocupadas dos vaqueiros, em contraste com o apuro da posição de Terto. Xém desmonta para “reajustar a barrigueira de seu arreio” (p. 7). Zazo põe-se a comer farofa de rapadura e, mais tarde, acende um cigarro. O vaqueiro Xém “lembra-nos que depois d’amanhã vai ser dia de domingo” (p. 11). No final de um diálogo sobre a vaca e seu bezerrinho, Zazo pergunta ao narrador: “Com vosso perdão, o senhor apreceia um pedaço de queijo?” (p. 13).

O narrador, de início, procura justificar a conduta de seus associados. Especula, primeiro, que Xém e Zazo estavam dando tempo para que Terto “se recuperasse dos maus efeitos da escaramuça” (p. 8), não desejosos de acrescentar a ela um novo alarme – atitude que qualifica de “cortesia de alma”. Em seguida, vincula a delonga no agir a uma sabedoria de ofício, uma cautela estratégica. Garante, então, em pensamento, a coragem de seus guias, não sem ambiguidade cômica:

Fosse preciso, e lá estariam ambos contra a vaca, a agi-la. Nada diminuía ao Xém seu *ruidoso refreiado*, ou o *fato de ser vesgo e canhoto*. Apeava-se do cavalo e vinha topar a vaquinha. Topava, até de ajoelhado. [...] E Zazo? O vaqueiro Zazo – *por Hércules! por Póllux!* – homem para se abraçar com uma rês e obturar-lhe as ventas, torcendo-lhe a cabeça. // Rir-me-ia se pensasse que tinham receio. A coragem específica não lhes faltava. (p. 9, grifos meus)

Mas, à medida que o tempo escoia, a confiança do narrador quanto à coragem e disposição de ação dos vaqueiros vai minguando: “Sim, mas se então estivessem temerosos da vaca amarela, por via de um signo qualquer acovardados?” (p. 9), “Caçoavam de mim, do Terto, ou a um tempo de nós dois? Eu não podia não ver nos olhos e nas vozes dos vaqueiros um avivo de maliciosa, se não maligna complacência” (p. 10); “repugnava-me e já me contagiava a impassível neutralidade de meus companheiros” (p. 11). Já essa última observação insinua que a inatividade dos vaqueiros começa igualmente a contaminar o narrador, intuição comprovada pela intervenção subsequente: “Por que, então, não gritávamos, avisando da nossa presença o Terto Tertuliano [...]? [...] E todavia *não sei porque não me animei a insistir*, nem mesmo sugerir a Xém e a Zazo essa simples solução” (p. 11, grifos meus).

Uma grande virtude de “A vaca e Terto Turtuliano”, claramente objetivada por Guimarães Rosa, é a sua manutenção em estado de suspense prolongado: o motivo da espera e da inação é reproduzido na forma narrativa pelo acumular de atos insignificantes, diálogos, descrições e reflexões recorrentes. Num capítulo denominado “Cronometragem”, o narrador, à maneira de um diário de campo, registra os horários e os eventos irrelevantes que se dão, desde 12h e 20 min, até 12h e 32 min: isto é, 12 minutos em que as personagens observam borboletas e pássaros, interagem com uma mosca-cinza e notam a fumaça que sai de uma casa, enquanto Terto permanece sem socorro. A marcação explícita do tempo torna-se correspondente formal do andamento lento da narrativa.

Expostas de modo sumário algumas características desse conto, voltemos ao seu título. É curioso, mas não arbitrário, que Rosa tenha escolhido nomeá-lo “um estudo do caso”. A presença da palavra “estudo” revela uma intenção que sobrepassa a mera “narração” de uma estória, aspirando a dotar o texto de um viés analítico. De fato, considerando que o nó narrativo vem à tona logo no início e não há nenhuma pressa em desatá-lo, o foco da exposição passa a ser menos saber como o conflito será resolvido do que surpreender o modo como as personagens se posicionam em relação a ele. Em última análise, “A vaca e Terto Turtuliano” é um “estudo” do comportamento humano; estudo no qual, talvez, estejam incluídos mais o narrador e seus vaqueiros do que o próprio Terto.

Exemplifico sucintamente. No processo de tomada de consciência da suspeita omissão de Xém e Zazo, o narrador passa, ele mesmo, a formular sentenças aforísticas concernentes ao modo de ser do homem. Duas delas são: “Tudo acontece, em toda a parte e também no Sertão, e humana é a criatura que sempre se desmente” (p. 9); ou, “O homem é sempre um ser desconcertante” (p. 10). Nessas ponderações, o narrador vem salientar o tema que, talvez, seja aquele central da narrativa: o contraste entre aparência e realidade, expectativa e fato⁵⁴. Para ele, de início, os vaqueiros amigos são representantes da sabedoria, destreza e coragem do tipo sertanejo. A marcha dos acontecimentos vem, paulatinamente, provar o contrário. Xém e Zazo não confirmam nem o conhecimento nem a bravura necessários num momento de crise. O interesse por essas duas personagens é testemunhado ainda no último capítulo escrito (e deixado incompleto), intitulado “O vaqueiro Xém”, em que a história de vida desse indivíduo é condensada. É de se esperar que houvesse igualmente um capítulo dedicado ao vaqueiro Zazo.

⁵⁴ Temas subsidiários parecem ser: o *pecado* (Terto Tertuliano é atacado durante a sua prática de “ciscar” mulher, ao que o narrador, em determinado momento, sugere: “os bichos agrestes parecem fiscalizar a impureza e insegurança no coração do homem” [p. 5]); e o *mal*, representado pela *hybris* da vaca.

O próprio narrador é vítima dessa metamorfose. Amplamente consciencioso no princípio, seu afã vai esmorecendo. Um reflexo desse arrefecimento é o penúltimo capítulo redigido da narrativa, intitulado “Topologia”: aí, abandonando o representar imediato dos eventos, o narrador passa a querer esquematizar para o leitor as posições relativas das personagens no campo, primeiro geometricamente, tomando como base a letra “W” do alfabeto; depois, astronomicamente, referindo-se, sugestivamente, à “constelação do Bootees – ‘O boieiro’” – e à distribuição de suas estrelas (p. 13-14).

Contatos de “A vaca e Terto Turtuliano” com o restante da obra rosiana ainda são perceptíveis. A ideia de base, a situação narrativa e trechos inteiros das primeiras páginas de “Terto” migram, com poucas modificações, para o conto “Hiato”, de *Tutameia*. Neste, um narrador nunca identificado cavalga com dois vaqueiros, Põe-Põe e Nhácio. No meio de uma mata, à beira de lagoa, eles deparam com um touro que, apesar de não lhes fazer mal, incita-lhes um medo terrível. Um cotejo entre o primeiro parágrafo de “Hiato” e o texto inacabado mostra como se dá o aproveitamento:

Redeando rápido, com o jovem vaqueiro Põe-Põe e o vaqueiro velho Nhácio, chegava-se à Cambaúba, que é um córrego, pastos, onde se vê voam o saí-xê, o xexéu, setembro a maio a maria-branca, melhor de chamar-se maria-poesia, e canta o ano todo a patativa, feliz fadazinha de chumbo, amiga das sementes.⁵⁵

Redeando rápido, com pouco chegávamos à Cambaúba, que é um córrego – cantado por seus pássaros, principalmente, o ano todo, pela patativa, feliz fadazinha de chumbo, mas mais, setembro a maio, pela maria-branca, não menos de chamar-se maria-poesia (...) (p. 1)

Em “Terto”, como em “Hiato”, também se dá o encontro com um touro “cinzento, sozinhão”, que “bebia, bebia, minuciosamente”. Porém, esse episódio, no conto inacabado, não causa nenhuma perturbação nos cavaleiros – o foco está em outro lugar. De qualquer maneira, em ambas as narrativas, a questão do medo e da coragem – igualmente central em *Grande sertão: veredas*, por exemplo – está em primeiro plano: mais indireta e espaçosamente tratada no manuscrito interrompido, mais direta e sinteticamente plasmada na peça publicada em livro.

⁵⁵ ROSA, João Guimarães, *Tutameia*, p. 72.

Ainda outro procedimento narrativo tem seu primeiro uso em “Terto”, antes de migrar para uma narrativa tornada pública. No capítulo “O Triângulo”, o narrador praticamente abandona o relato em terceira pessoa para reproduzir, ao modo de uma peça teatral, as falas de cada personagem, precedidas por seu nome. Rosa voltará a isso, sabemos, em “Cara-de-bronze”, exatamente para representar o diálogo entre vaqueiros e uma pessoa de fora, “Moimeichego”:

Vaqueiro Xém – Aquilo, ela pariu p'ra amanhecer hoje. Bezerrim molinho. Ô trem trapalhado!

Vaqueiro Zazo – Bezerrinh' deve 'tar deitado, enrodilhado, num lugar do pasto mais sujo, moita mais fechada, 'tá guardadinho. Ele é obediente. Elas sempre fazem assim, têm de esconder a cria, por causa de urubu, das onças. Aqui por aqui vive muita sussuarana...

Vaqueiro Xém – Por conta da gente, também, é que elas escondem [amoitam]...

Vaqueiro Zazo – Muita vez nem não é fácil de se achar. Dá trabalho...

Vaqueiro Xém – Eh, mas o Terto Turtuliano 'tá ouvindo, 'tá sabendo... Aquilo ele entendeu que ela 'tava um instantinho assim meia ocupada. Aí ele podeu botar a cara para fora e espiar. (p. 12)

No material de pesquisa e planejamento de “A vaca e Terto Turtuliano”, reencontramos procedimentos comuns da escrita rosina: elaborações textuais fragmentárias para eventual inserção no conto; pesquisa sobre marcha e corrida, provavelmente para caracterizar mais precisamente a fuga de Terto; notas sobre o comportamento da vaca com seu bezerro e as técnicas de tratamento do bezerro no campo, aparentemente colhidas de informantes praticantes do ofício; artigo de jornal intitulado “Cartilha de Astronáutica – II”, tematizando a força gravitacional, com vários grifos, embora seja difícil especificar de que maneira essas informações seriam utilizadas no conto; página de livro com o título “Exercícios práticos do comediante”, em que se dão sugestões para a corrida em cena.

Uma nota na página 10 do documento JGR-M-18,21, apesar de econômica, sugere um possível desenvolvimento da narrativa:

O vaqueiro Zazo.

Seu nome é José Oswaldo.

Começa a batalha.

Dela podemos inferir que, após uma descrição do vaqueiro Zazo, e sucedendo a alongada e cômica espera inicial, teria lugar uma inflexão da estória: um embate com a vaca, possivelmente protagonizado pelo próprio Terto Turtuliano.

Por fim, em JGR-M-18,28, algumas folhas datilografadas esquematizam partes do conto: uma delas, nomeada “ENQUANTO ESPERAMOS”, esboça a cena da mosca cinzenta; outras denominam-se “BEZERRINHO”, “VACA E BEZERRO”, “A VACA”, descrevendo fragmentariamente o comportamento de cada personagem.

A posição de “Um estudo do caso d’A vaca e Terto Turtuliano” na trajetória literária rosiana é multifária. Parece-me que o autor não poderia deixar de aproveitar uma ideia de estória tão promissora, ainda mais quando inspirada em episódio real. É verdade, também, que o acontecimento em si e seus desenvolvimentos narrativos devem seguramente estar alicerçados em ressonâncias metafísicas precisas a aguardarem decifração, como já vimos acontecer com “Fora da Comarca”, por exemplo. Por outro lado, a atmosfera narrativa parece antes aproximar o conto dos textos de *Sagarana* que das novelas de *Corpo de baile*. Nele avulta a tonalidade cômica e um tratamento mais frívolo do indivíduo interiorano, como vemos acontecer com muitas personagens do primeiro livro do escritor (Francolim, Turíbio Todo, Manuel Fulô, etc), em contraposição com a dignidade (muitas vezes atormentada) encontrável mesmo nas figuras mais humildes de *Corpo de baile* (Pê-boi, Manuelzão, o velho Camilo, Lélíio, os vaqueiros de “Cara-de-bronze”). O foco narrativo também sugere um recuo: volta o narrador culto e “de fora”, a exhibir apenas pontos de interseção intermitentes com a cultura e a linguagem rural: suas preocupações são outras (mais poéticas) e seu discurso é, em regra, erudito, como se vê inequivocamente na digressão sobre astronomia. Desse modo, volta a se conjugar em “Terto” um conjunto conhecido de técnicas rosianas – o acontecimento extraordinário, o cômico, a narração leve, a tematização da sabedoria e da coragem etc –, circunstância que mostra a sobrevivência estendida das fórmulas de *Sagarana* no mesmo período de gestação das narrativas de 1956.

Um caso avulso

Com os dados de que dispomos atualmente, é impossível asseverar de maneira incontestável a posição cronológica de “O Imperador” entre os projetos literários de Guimarães Rosa. A narrativa acha-se ausente de todos os índices de títulos rosianos (ver Anexo 1); seu estilo destoa daquele das estórias de *Sagarana*, escritas entre 1937 e 1946; a maior semelhança técnico-estilística com as novelas de *Corpo de baile*, de 1956, denuncia uma redundância temática (isto é, assim como “Campo geral”, “O Imperador” focaliza a estória de um menino); e sua maior extensão o distancia dos contos de “Primeiras estórias”, de 1962, apesar de Rosa ter escrito textos de ficção mais longos após *Grande sertão: veredas* (veja-se, por exemplo, “Os chapéus transeuntes”, “Páramo”, “O dar das pedras brilhantes”, etc)⁵⁶. A melhor pista de que dispomos é uma sentença de “O Imperador” que se repetirá em “As margens da alegria” – “Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica”⁵⁷. A não ser inadvertidamente, não parece provável que Rosa reempregasse num manuscrito em andamento uma frase já inserta em conto publicado, o que autoriza a estabelecer como limite temporal superior de redação da narrativa inacabada o mês de julho de 1961, quando o conto de *Primeiras estórias* é veiculado em *O Globo*. Ajuntada a sensação de que Guimarães Rosa não escreveria no mesmo intervalo de tempo duas peças focalizando uma personagem infantil – “Campo geral” e “O Imperador” –, tendemos a supor que o início de sua composição tenha se dado após 1956.

“O Imperador”

O manuscrito mais desenvolvido de “O Imperador” possui 16 fólios datilografados com correções manuscritas do autor⁵⁸. O enredo centra-se nos eventos que se passam com uma

⁵⁶ Hygia Therezinha Calmon Ferreira sugere que “O Imperador”, “esboço de livro”, teria sido escrito “na mesma época de *Estas estórias*”. Ver FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon, op. cit.. Ora, vimos, pouco atrás, que um projeto de *Estas estórias* já existia, pelo menos, desde 1954, do qual faria parte “Um estudo d’A vaca e Terto Turtuliano”, o que não ajuda a promover uma datação mais restrita, uma vez que a coletânea de mesmo título será retomada no final da vida de Rosa. Devemos ainda observar que uma tradução desse esboço de narrativa para o espanhol será publicada em 1969: ROSA, João Guimarães. *El Emperador*. *Mundo Nuevo*, Buenos Aires, p. 41-43, dez. 1969.

⁵⁷ FJGR/IEB-USP, JGR-M-19,02, p. 4. A partir de agora, indicarei apenas o número da página do documento ao lado de cada citação.

⁵⁸ Trata-se do documento JGR-M-19,02. Nele não há divisões sistemáticas de capítulos, apenas um acréscimo manuscrito, abaixo do título, marcando “Cap. I”. Existem ainda dois outros testemunhos: um, aparentemente mais antigo (JGR-M-19,03), datilografado em tinta vermelha e com intervenções manuscritas, de apenas duas páginas; outro, mais adiantado (JGR-M-19,03), datilografado com apenas uma adição manuscrita, de quatro folhas e

personagem nomeada somente “menino”, de 7 anos de idade, a partir do momento em que ela é escolhida para representar o papel de “Imperador” na Festa do Divino Espírito Santo de uma vila interiorana. A narrativa inscreve-se numa estratégia narrativa que se reitera ao longo da obra de Guimarães Rosa: a representação de acontecimentos a partir do olhar infantil, do qual o exemplo mais acabado e poderoso é a novela “Campo geral”, mas que admite novas incursões em “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A menina de lá”, “Nenhum, nenhuma”, “Partida do audaz navegante”, “Pirlimpsiquice”, “Tresaventura” e “Fita verde no cabelo”, sem contar o trecho de “Cidade” que já comentamos neste trabalho.

Do que se pode depreender de textos e notas, a intenção de Rosa era esmiuçar o percurso de aprendizagem do menino durante a preparação prévia e os nove dias de que se consistiria a Festa do Divino. A composição, todavia, interrompe-se no início do primeiro dia de festa, deixando ignorados todos os outros níveis de evolução interior da personagem e a que novo patamar ela seria elevada, especialmente no que diz respeito ao seu entendimento do mundo e à relação com outras personagens. Essa inconclusividade, obstando uma interpretação global do texto, obriga a que abordemos “O Imperador” não em sua possível autonomia, mas na relação que entretém com os outros escritos rosianos, especialmente aqueles que tratam da infância.

O primeiro ponto de dessemelhança entre “O Imperador” e as demais narrativas com motivo infantil de Guimarães Rosa é o fato de que, apesar de haver um narrador em terceira pessoa comprometido em expor as ações, pensamentos e sentimentos profundos do menino protagonista, esse narrador assume uma posição mais distanciada, tanto em termos de cumplicidade afetiva, quanto linguisticamente. É verdade que abundam índices de uma visão infantilizada das coisas, desde a abertura à maneira de contos de fadas (“Foi um dia um menino, ele estava no quintal de sua casa”), até a descrição de paisagens, objetos e sensações (“sozinho de si”, “badalável sinozinho” etc). No entanto, o tom do narrador permanece num nível de análise e expressividade que ultrapassa a capacidade de reflexão e representação do menino, dando origem, a despeito do lirismo e de certa adequação de seus comentários a um eventual mundo ingênuo, a uma voz que não é a da criança, mas uma estilização erudita de seu viver e pensar. Note-se, nos exemplos abaixo, o léxico totalmente alheio ao repertório infantil:

contendo divisões em capítulos até o número 4. Havendo apenas alterações de ordem estilística entre as versões, nosso manuscrito de base será aquele mais extenso.

à orla do rego corrente serpeante (p. 1)

[o menino] tentava *atinar* com a mais *sábia maneira* de aguardar-lhes a vinda [dos primos] (p. 1)

urgente necessidade da condição de infante: a de não *cessar* de descobrir novos fatos objetos e sem esforço *esquivar-se* ao peso da presença das pessoas (p. 1)

ele somente *presentâno* ali, em *atualidade levíssima*, sob sua árvore (p. 2)

às *margens plácidas* do rego, que era um pequeno *arroio serpenteante* (p. 3)

[a Festa] durava *cerimonial* de nove dias, com *presepeia e pompéia*, as sérias, *grandiosas solenidades*, das quais ele ocuparia o centro, representava de rei imperial. (p. 4)

Pois, quando a gente sabia que ia ser o Imperador, então não era justo um expandir-se em *júbilo e estrépito*, pular e correr e cantar? (p. 6, todos os grifos são meus)

Assim, o narrador não mimetiza o mundo interior da criança, mas procura traduzi-lo numa elocução mais elevada e poética, circunstância que confere uma certa artificialidade ao relato.

Uma segunda excentricidade de “O Imperador” são as pontuais flutuações do foco narrativo, que, por vezes, abandona a personagem principal. Num primeiro momento, isso ocorre para explicar ações e pensamentos da mãe do menino; noutro, para descrever detalhes da Festa de que o menino pode ter apenas parca noção. O narrador, portanto, nunca deixa de ter o controle absoluto da narrativa, sabendo e mostrando mais do que qualquer outra personagem sabe ou pode ver, e interpretando a seu bel-prazer todos os acontecimentos e atitudes⁵⁹.

Comparado com as demais narrativas de enfoque infantil de Guimarães Rosa, “O Imperador” constrói, nos seus 16 fólios, uma atmosfera pesada de que o menino protagonista mal consegue se livrar. Desde o primeiro instante, a personagem é colocada numa condição de dissonância com relação ao mundo que a cerca. Sua primeira aparição é brincando sozinha num quintal, incomodada com a premente chegada dos primos que a perturbarão em consequência de sua incapacidade de ajustar-se às suas brincadeiras e comportamento. Mais adiante, ficamos mesmo sabendo não ser ela moradora da vila, mas proveniente da “capital”, o que acentua a sua condição de estrangeiro naquele espaço. A notícia de sua escolha como “Imperador” traz consigo uma série de efeitos negativos: a inveja dos primos, a desconfiança dos adultos, o tédio

⁵⁹ Em “Campo geral”, devemos lembrar, muito da força da estória advém da estratégia de apresentar os fatos sempre filtrados pela ótica de Miguilim, parcial e nebulosa.

do estudo religioso, a angústia de não saber como se conduzir. Mesmo em “Campo geral”, estória em que Miguilim passa igualmente por um conjunto de adversidades e provações, o tempo todo existem pequenos bálsamos que o resgatam de situações de mal-estar ou desespero absoluto: quase todas as outras personagens em algum momento da estória lhe servem de arrimo afetivo – Tio Terêz, na viagem ao Sucuriju; o irmão Dito, em várias conversas; Grivo, na sua amizade dependente; seo Aristeu, “curando-o” do medo da morte; a Mãe, ao lhe oferecer amor e carinho pontualmente; o vaqueiro Salúz, conduzindo-o à sua casa; Mãitina, ao compartilhar o luto de Dito; Drelina, quando lhe leva água; e até mesmo Vovó Izidra, que o beija à noite e cuida dele na doença. Além disso, espalham-se pela novela momentos de remanso, seja quando o Pai se acalma de seu mau-humor, seja no episódio em que todos passeiam numa noite de lua. Em “O Imperador” a tensão é quase ininterrupta.

Outro traço de “O Imperador” é uma certa sinceridade cruel que se apossa do narrador, interessado numa ruptura da idealização dos acontecimentos. Na cena em que mãe, madrinha, tias e avó vêm comunicar a atribuição do papel de “Imperador” ao menino, as “chufas meigas” das mulheres que se seguem ao afago da mãe são interpretadas como “chocarrice com que quem-sabe [elas] tivessem por onde atenuar em si mesmas a inconfessável porém natural antipatia sempre animalmente provocada pelos mimos que se dão entre mãe e cria” (p. 4). Mais adiante, quando o menino finalmente manifesta de modo mais extrovertido algum entusiasmo pela honraria recebida, a mãe enerva-se e zanga-se como “meio de conjurar a tristeza picada em seu íntimo pela visão do filho, pobrezinho tão pouco dotado, de formas desairosas [...] mais para defeituoso e doentio” (p. 5). Por fim, à mesa, agora com a presença do pai, outra nota prosaica põe em xeque uma eventual atmosfera de magia que possa querer se estabelecer: “O Festeiro tinha que ser pessoa importante. O pai ia gastar largo. Por que o pai tinha o dinheiro, ele iria ser o Imperador? E o Imperador, *sustentado pelo dono do dinheiro*, não o poderia desmerecer, tinha de comportar-se a caráter” (p. 9-10, grifos meus). Se haveria lugar para um mundo feérico de superação dos condicionamentos terrenos, esse não era a parte inicial de “O Imperador”.

Relevadas as diferenças de foco narrativo, linguagem e tom, “O Imperador” segue de perto a estrutura de narrativas como “Campo geral”, “As margens da alegria” e “Os cimos”: acompanhar um menino no seu processo de abertura para o mundo e enfrentamento de seus “perigos”. Nesse sentido, ele é um texto extremamente didático. O menino, “entrado nos sete anos”, é introduzido no conto em situação de um ensimesmamento exemplar, “à inteira conta distraído do movimento de todas as coisas, sozinho de si” (p. 1). Ele não sabe como se

comportar em relação às outras pessoas (primos, parentes e demais adultos) e até ficar sozinho lhe oferece dificuldades – “ainda mais quando solitário, sem companheiros, ele quase sempre se sentia desjeitoso, tomava aumentada noção do próprio corpo, das atitudes, dos atos, receava sujar-se” (p. 1). Além disso, é fraco, doente, corcunda. Cognitivamente, “não tinha persistência de lembrança, nem o poder de guardar além de instantes suas tentativas de especulação” (p. 2). Nesse momento limiar de sua vida, o menino não se diferencia de um animal: “o menino, parando-se mais, por um segundo, palpitava nisso, calculava com o corpo todo, *à feição dos bichos*” (p. 2, grifos meus).

Ironicamente, é esse menino que deve ser o “Imperador” na Festa do Divino. Vemos que o contraste entre os dotes do candidato e a suposta importância do ofício é pouco sutil e somente explicável pela condição financeira do Pai. De qualquer maneira, parece estar no projeto rosiano tomar esse menino, no extremo de suas deficiências e incompatibilidades, como matéria-prima exemplar de um possível crescimento de consciência e espírito. O propósito não é mascarado. Diz o narrador: “[Ele não sabia] que estava a surdo precisando de opor-se de meio modo à mãe, às mulheres, às vontades delas, *a fim de poder crescer-se propriamente mais de si, de em seu-rumo*” (p. 3, grifos meus).

O caminho do menino passa a ser então de provas e aprendizados. No centro de seus desafios está a necessidade de compreender o significado da Festa, de entender o que dele se espera, de se capacitar para o papel. A sua primeira construção vaga dos sentidos dessa experiência é eufórica e surreal:

Ser imperador era o milagre aberto no meio em tudo, como se de imensas lendas e labaredas, era prêmio que superasse o vulto de todos os sonhos ainda dormidos e de ainda não-possíveis desejos, uma grandeza de dom e susto, mais vistosa que a da liberdade. (p. 5)

Essa primeira idealização de uma inédita sensação de felicidade absoluta passará a ser desconstruída e matizada, numa série de medidas em relação às quais o menino deverá aprender a retrucar contramedidas para sustentar o *status* conquistado contra oposições, resistências, desconfianças e expectativas projetadas sobre ele. No centro do embate, está o grande desafio proposto por um dos primos, concentrador das ambivalências que essa etapa passa a oferecer – o questionamento da coragem, da capacidade e do conhecimento do menino: “—Você não tem

medo de ser o Imperador? É custoso. Você não *aguenta*, você não *sabe*” (p. 9, grifos meus). Como já sabemos, coragem, resiliência e sabedoria são virtudes centrais na axiologia de Guimarães Rosa.

A visão positiva do “Imperador” rui: “Então, ser o Imperador não era uma coisa simples, fácil [...]? [...] E seu pensamento se debatia, com pouca asa, por sobre esse espaço escuro”. Nasce, assim, a “primeira preocupação” de sua vida: “Ser o Imperador devia de ser duro, difícil” (p. 9). Ser o Imperador não era um prêmio, mas uma responsabilidade, uma obrigação. Ao pai, “dono do dinheiro” no âmbito das convenções sociais, o menino deverá a reputação; à mãe, no nível do sagrado, a contrapartida de uma promessa.

Entre os golpes e imposições que surgem de todos os lados, prontos a desestabilizar sua posição sonhada de inédita superioridade (e exclusividade), podemos contar:

- 1) A zanga e o castigo da mãe, quando de sua euforia repentina;
- 2) O despeito e os xingamentos dos primos; a associação da Festa do Divino a uma “festa de pretos”; a acusação de não ser morador do lugar, e, portanto, por uma certa lógica, não legitimamente elegível para o papel de “Imperador”;
- 3) As expectativas do Pai e da Mãe;
- 4) A acusação de altivez de se imaginar melhor que os outros: “pecado de inferno”;
- 5) A suposição de que o papel do Imperador será representado pelos outros primos nas festas futuras, isto é, o sofrimento causado pela “indistinação” do merecimento;
- 6) O tedioso aprendizado do catecismo;
- 7) Sua desqualificação pelo hábito ainda recente de urinar na cama;
- 8) A tentativa de amedrontamento pela associação do “Espírito [Santo]” a uma alma ou assombração de outro mundo;
- 9) A insinuação do cancelamento da festa em função de uma doença do padre;
- 10) A relativização da importância da festa em comparação a uma eventual viagem de navio ao Rio de Janeiro;

Contra essas estocadas, o menino deve criar defesas, a fim de resistir no seu posto e preservar um prestígio de que não pode se convencer a abdicar:

- 1) A partilha de suas bolinhas de gude com os primos: aprendizagem do apaziguamento por meio da distribuição de benesses, à maneira de um ritual, numa “largueza de gestos”;

- 2) O reconhecimento da necessidade de se tornar forte e saudável para cumprir com a responsabilidade imposta;
- 3) Contra o minar e ridicularizar de suas alegrias, “a necessidade de recatar seu pensamento, de rebuçar o que sonhava”: “a sabedoria do segredo”;
- 4) A constatação de que “agora era que precisava de compreender muitas coisas, demais, todas as coisas: entender o maior formato em que aquilo tudo novo caberia – o de ser Imperador, e da Festa de que ia ser o Imperador. Compreender, para poder então sentir direito em pleno aquela felicidade” (p. 11);
- 5) Imaginar as “belezas ignoradas de ser o Imperador da Festa”;
- 6) Imaginar que a festa já tinha se realizado e, portanto, era “passado, definitivamente experimentado e adquirido” (p. 13);
- 7) A conversa com a madrinha, que insiste no aspecto sagrado daquele processo;
- 8) As roupas no armário de jacarandá, que lhe dão a visão da beleza e o sentimento de posse de algo que ninguém mais possui;
- 9) A força de seu próprio querer, a fé da inevitabilidade do passar do tempo e da chegada do grande dia.

“O Imperador”, nesse trecho introdutório e interrompido imediatamente nas primícias da Festa, constitui-se numa representação da transição de um menino de sua esfera íntima e monádica, regida pela máxima autonomia e separação do “movimento das coisas” do mundo, para a esfera pública e social, na qual a personagem deve finalmente se integrar à coletividade já constituída, assumir funções e responsabilidades, submeter-se a um certo número de expectativas e negociar com os demais atores o seu lugar, sua dignidade e seu prestígio naquele espaço. A negociação pode assumir diversas formas, desde a troca de bens (as bolinhas de gude), a construção de uma máscara social (o acobertamento dos sentimentos e pensamentos), o deslocamento dos desejos para o nível da fabulação, o fortalecimento físico e cognitivo na busca por maior saúde e entendimento (dos protocolos, dos cerimoniais, do imaginário sagrado) ou a busca por cúmplices e parceiros para a solução de dúvidas e afirmação de vontades (a madrinha). Por esse motivo, Rosa escolhe a idade dos “sete anos” para figurar o momento apropriado da passagem do “estado da natureza” para o “estado de sociedade”, possibilitando surpreender nessa fase os obstáculos e aprendizados necessários e os índices de evolução espiritual.

O planejamento de “O Imperador” é metódico, como sempre. O mais famoso dos documentos, reproduzido no volume dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Guimarães Rosa, é um esquema em forma de tabela, cujas nove colunas representam os nove

dias da Festa do Divino e as linhas nomeiam personagens (a mãe, o pai, os primos, Odete, o padre, o Mestre-sala, a madrinha, o povo (coro)) e os diferentes aspectos comportamentais e psicológicos do menino (atitude, vontade, sentimento, pensamento). Cada espaço dessa tabela conteria uma informação descrevendo a situação do menino em relação a cada um dos caracteres e aspectos, mas apenas alguns deles foram preenchidos. Por exemplo, a célula “4º. Dia/os primos” traz a seguinte indicação: “Eles o ofendem, zombam dele”; a célula “3º. Dia/Ele atitude”: “Decaído, cansado”⁶⁰.

Um ganho importante desse plano é a referência à personagem Odete, não presente na versão redacional. Com a ajuda de outras notas, depreendemos que ela seria uma das *bandeiras* da festa, isto é, uma das meninas de 7 a 9 anos que formam uma espécie de guarda ao “Imperador”. É na linha dessa personagem que a tabela está mais completa, faltando apenas a especificação do “9º. Dia”. Os dados existentes mostram uma singularização de Odete por parte do menino, a constante presença dela em seu pensamento e tentativas de aproximação. Possivelmente, Rosa está esboçando, nessa promessa de relacionamento, a descoberta que o menino faz do amor ou da afetividade por pessoas de outro sexo e exteriores ao círculo familiar, fenômeno que também constitui um aprendizado e amadurecimento da criança.

Os outros materiais de planejamento dividem-se primordialmente em dois tipos:

1. Notas de pesquisa sobre a Festa do Divino: a descrição detalhada dos eventos de cada um dos dias, as personagens participantes e algumas de suas ações, as roupas que o Imperador veste em cada uma das etapas (uma das fontes identificadas é um J. M. R. Perdigão⁶¹). A versão redacional do texto permite verificar uma transposição bastante larga das notas de pesquisa para o texto, autorizando supor que o restante da narrativa seria amplamente descritivo dos acontecimentos associados à festa.
2. Elaboraões textuais fragmentárias separadas para serem empregadas em diferentes momentos do conto (identificadas pelos dias 1 a 9 ou pela referência ao começo ou fim da composição) ou relacionadas a variados aspectos da narrativa (atitudes, fisionomia, roupas etc.)

Como suspeitado a partir da versão redacional, o objetivo de Guimarães Rosa, em paralelo com a recriação literária da Festa do Divino, é mostrar o modo como o menino reage

⁶⁰ FJGR/IEB-USP, JGR-M-19,09. Reprodução fac-símile em *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 129.

⁶¹ Não pudemos determinar a que autor ou personalidade a nota de refere.

e evolui. Duas notas de leitura associadas ao primeiro e segundo dia deixam ver a maneira como o autor se preocupava com a progressão de sua personagem:

(Tous les changements, même les plus souhaités, ont leur mélancholie, car ce que nous quittons, c'est une partie de nous-mêmes; il faut mourir à une vie pour entrer dans une autre)⁶²

... et la conscience du pouvoir – (cette étrange force adventice qui transforme toute personnalité, y ajoutant des vices et de vertus inhérents à cette conscience, mais étrangers au sujet sur lequel elle opere) –⁶³

Perceptível, também, é o desvelo rosiano de que os conflitos psicológicos e morais do protagonista se refletissem nos seus menores gestos e fisionomia. Era propósito do escritor que, a partir do sétimo dia, a comoção da festa gerasse rugas na fronte da personagem, operando como uma marca física do rito de passagem. Escreve ele nos apontamentos do “9º. Dia”:

Rugas arqueadas ou cruzadas (no meio da região inferior da fronte): indicação de longas e intensas dores físicas ou morais, quando aparecem cedo).⁶⁴

Sob outra roupagem ficcional, “O Imperador” retoma, de certa forma, *Rei de ouros, Rei de espadas*. Assim como este último, ele erige uma atmosfera mais carregada e faz da desilusão, do embaraço e do sofrimento a sua constante e condição necessária para o auto-aperfeiçoamento⁶⁵. Além disso ambas compartilham estilisticamente uma mesma crueza representativa. Grande parte das narrativas posteriores de Guimarães Rosa, sabemos, primam por promover epifanias e superações menos traumáticas de situações de carência (“As margens da alegria”, “Os cimos”, “Substância” etc). “O Imperador”, portanto, extravia-se da linha

⁶² FJGR/IEB-USP, JGR-M-19, 10; p. 1. Não identificada no documento original. Trata-se de citação de *Le crime de Sylvestre Bonnard*, de Anatole France.

⁶³ FJGR/IEB-USP, JGR-M-19, 10; p. 2. Não identificada no documento original. Trata-se de trecho traduzido para o francês do romance *La metamorfosis de su Excelencia*, de Jorge Zalamea. Guimarães Rosa retirou a passagem do livro *Les vingt meilleures nouvelles de L'Amérique Latine*, organizado por Juan Liscano, obra constante de sua biblioteca.

⁶⁴ FJGR/IEB-USP, JGR-M-19, 10; p. 9.

⁶⁵ Dante Moreira Leite, na sua análise de “Campo geral”, caracteriza assim a “filosofia” rosiana: “A vida humana é entendida, assim, como um processo de redenção, através do sofrimento”. LEITE, Dante Moreira. Análise psicológica do texto “Campo geral”: retratos e espelho. In: _____. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965, p. 191.

mestra da literatura rosiana, ao privilegiar a representação pouco suavizada das agruras e dificuldades da existência e sugerir que o caminho da adaptação ao mundo é necessariamente cercado de dores e traumas. Nesse sentido, essa narrativa ímpar cria laços com textos “marginais” de Rosa, sobretudo alguns do final de sua vida, como “Fita verde no cabelo”, “As garças” e “Páramo”. Nem tudo são flores para Guimarães Rosa.

Conclusões

Esta tese foi motivada por três fatores: (i) a verificação da posição periférica que ocupavam, na sua maioria, os textos “póstumos” de Guimarães Rosa reunidos em *Estas estórias* e *Ave, palavra*, no que dizia respeito tanto ao conhecimento desses escritos por parte do público leitor, quanto à dificuldade deles em atrair a atenção dos estudiosos de literatura. Não parecia razoável que mais de meia centena de composições de um dos autores mais prezados da literatura brasileira continuasse a ser preterida de modo tão acintoso. Não parecia igualmente provável que esses textos não pudessem concorrer, de alguma forma, para uma compreensão ampliada da literatura rosiana e devessem permanecer inexoravelmente relegados à condição de repetição ou apêndice; (ii) a “descoberta” de número não diminuto de manuscritos de narrativas inacabadas no arquivo-espólio de Guimarães Rosa e a constatação de que, em quase 40 anos de pesquisas realizadas nesse acervo, a quase totalidade delas nunca foi alvo de estudo crítico. Relevando as complexidades inerentes ao trabalho com arquivos, com manuscritos de escritores e, especialmente, com manuscritos não concluídos, não soava admissível e sustentável que esses papéis também não pudessem oferecer dados para o mapeamento mais completo e preciso do percurso literário do escritor; (iii) a sensação de uma assimetria existente entre a obra “canônica” de Guimarães Rosa (formada pelos escritos publicados em livro durante a vida do autor) e os textos “marginais” e inacabados. Enquanto podemos pleitear, para a primeira, uma marcante homogeneidade fundada em certas coordenadas que se conservam de livro a livro – a narrativa de ficção ambientada no espaço interior rural do Brasil (o sertão) e construída pelo recurso a técnicas de oralidade –, nas composições dispersas ou inéditas detectamos variações ou recusas desse paradigma, como a desestabilização da forma narrativa tradicional, a substituição da ficcionalidade pelo relato de fatos verídicos e/ou autobiográficos, o deslocamento do cenário dos enredos para espaços urbanos e a atribuição da voz para um narrador culto de dicção formal. Essa percepção deu origem à hipótese de existirem dois Guimarães Rosa: um a reiterar os mesmos procedimentos técnico-compositivos – a narrativa sertaneja; outro a experimentar novos gêneros e maneiras de conformar os seus textos segundo diferentes propósitos expressivos e estratégias de produção de sentidos.

Estabelecidos os pontos de partida e pressupostos, nosso trabalho almejou trilhar o seguinte itinerário:

1. Reconhecer e explicitar as qualidades literárias de natureza estrutural, linguístico-estilística ou de veiculação de sentidos dos textos de Guimarães Rosa em regra pouco lidos e discutidos pelos pesquisadores de literatura e pelo público em geral. Todos os escritos rosianos são compostos com aguda consciência autoral, esmero de arquitetura, alto nível de exploração linguística e inoculação de significações intencionais, mesmo aqueles abandonados em estado preliminar ou publicados em páginas de jornais. Isso não quer dizer que o autor sempre tenha alcançado resultados satisfatórios. Argumentamos, por vezes, que o amálgama de algumas estratégias típicas nem sempre se plasmava num todo coerente, dando origem a textos cuja artificialidade e caráter didático-doutrinário eram muito ostensivos e diminuíam a força sedutora da ficção ao deixá-la descosida e/ou hermética em excesso e impedir uma fruição natural por parte do leitor (“Cidade”, “Do diário em Paris”, “A simples e exata estória do comandante”, “Homem, intentada viagem”). Por outro lado, encontram-se nesse grupo narrativas que podem (ou poderiam, caso completadas) figurar na primeira linha dos escritos de Rosa (“Um estudo do caso d’A vaca e Terto Turtuliano”, “Uns inhos engenheiros”, “Páramo” etc.).

2. Recuperar a cronologia e o contexto de produção dos escritos rosianos, interpretando-os pela leitura de suas versões originais e considerando seu potencial de intervenção estética ou política no instante em que tiveram a primeira publicação; ainda: determinar ou especular os momentos de concepção, pesquisa e redação de projetos ficcionais interrompidos. Com esse esforço, pretendemos superar um impasse interpretativo dos livros póstumos *Estas estórias* e *Ave, palavra*, que resistem a uma avaliação orgânica (sobretudo a coletânea de 1970, constituída de número considerável de peças heterogêneas). No caso das narrativas inacabadas, o compulsar dos planos de Guimarães Rosa permitiu visualizar como a aparente linha homogênea que une os livros éditos está, na verdade, borrada de desvios de curso, seja pelas ideias de escritas de romances – [*Ladislau*], *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, *A fazedora de velas* –, seja pela idealização de volumes de contos/novelas de conteúdo bastante dissimilar em comparação aos que foram efetivamente concretizados – *Dia a dentro*, *Querência*, *Estas estórias*. Além disso, por meio da contextualização histórica dos textos, verificamos que muitos deles funcionam como tematizações de eventos e ideias coetâneas a Guimarães Rosa, que decide, conquanto às vezes de forma indireta e cifrada, externar sobre eles o seu ponto de vista ou ironizar argumentos em pauta (“Sanga Puytã”, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “Aí está Minas: a mineiridade”, “Os doces”, “*Terrae vis*”, “Teatrinho”, “O homem de Santa Helena”). Por fim, a análise dos textos nas suas versões primeiras propiciou a descoberta de elementos

interpretativos elididos nas versões revisadas publicadas em livro, como vimos em “Sanga Puytã” e “O mau humor de Wotan”.

3. Surpreender o emprego por Guimarães Rosa de temas e recursos técnico-compositivos em larga medida alheios à sua literatura canônica simbolizada pela espinha dorsal *narrativa-ficção-sertão-oralidade*: a) a localização dos enredos em “ambiência” urbana ou em espaços afastados do interior rural: [*Ladislau*], “Histórias de fadas”, *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, “O mau humor de Wotan”, “A velha”, “A senhora dos segredos”, “Homem, intentada viagem”, “Teatrinho”, “O homem de Santa Helena”, as séries *Zoos* e *Aquários*, “A caça à lua”, “Evanira!”, “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, “Além da amendoeira”, “Nascimento”, “Subles”, “O lago do Itamaraty”, “Do diário em Paris”, “Páramo” etc.; b) a incursão por outros gêneros literários, como a crônica, o relato de viagem, o depoimento, o ensaio: “*Terrae vis*”, “Teatrinho”, “Ao Pantanal”, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “Os doces”, “Os abismos e os astros” etc.; c) a atribuição da voz narrativa a um narrador culto e introspectivo, redundando numa “prosa subjetivizante”: [*Ladislau*], *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, “Subles”, “Sem tangência”, “Páramo”, “A caça à lua”, “*Quemadmodum*” etc.; d) o destronamento do modo narrativo tradicional pelos modos descritivo ou lírico-poético ou pelo estilo fabular/sentencial: *Zoos* e *Aquários*, “O banho dos elefantes”, “Uns inhos engenheiros”, “O riachinho Sirimim”, “Circo do miudinho”, “Evanira!”, e) a ficcionalização de experiências autobiográficas ou testemunhais em que o homem Guimarães Rosa aparece indisfarçadamente como personagem: [*Ladislau*], “O mau humor de Wotan”, “A velha”, “A senhora dos segredos”, “Homem, intentada viagem”, “Além da amendoeira”, “Páramo”, “Correio diplomático”, “Mãezinha na madrugada”, “Os abismos e os astros” etc.

4. Contribuir para um maior entendimento dos processos de criação de Guimarães Rosa. Apesar de esse trabalho vir sendo realizado já há algumas décadas, com maior atenção para as narrativas publicadas em livro – *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile*, *Tutameia*, “Bicho mau” –, e apenas duas vezes abordando as inacabadas “Remimento” e *A fazedora de velas*, mostramos como os projetos interrompidos de Guimarães Rosa estão envoltos por planejamento e pesquisa extensivos, não só na forma de índices prospectivos, mas pelo dedicado e prolongado estudo bibliográfico, construção de esquemas relacionados a espaços, motivos e personagens, elaborações textuais preliminares e eventuais múltiplas versões redacionais. Essa perspectiva de que o arquivo de Guimarães Rosa nos provê obriga a que não vejamos as narrativas inacabadas como exercícios ociosos de menor importância e envergadura para o trabalho literário do autor de *Grande sertão: veredas*, mas como empreendimentos sérios

que ocuparam seu gênio artístico de forma intensa e, não raro, por diversos anos. Dessa maneira, não é lícito descurar desses trabalhos em virtude de sua interrupção ou por supostamente não representarem os pressupostos estéticos de Rosa: quando chegadas ao nível da efetiva redação, mesmo se limitadas a reduzidas páginas, as narrativas já se consolidaram como projeto consequente na mente do escritor e as questões que elas propõem já fazem parte de suas intenções artísticas, como prova o reaproveitamento de elementos dessas peças em narrativas posteriormente completadas e publicadas.

5. Relacionar textos “marginais” e narrativas inacabadas entre si, assim como esse conjunto de escritos com a obra “canônica” de Guimarães Rosa em busca de uma visão mais global do tipo de literatura produzida pelo escritor mineiro. Endossamos, assim, a premissa de que um autor deve ser apreendido, compreendido e apreciado preferencialmente pela integralidade de suas criações artísticas e não somente por aquelas mais célebres e aquilatadas de maior valor. Admitimos que essa conduta embaraça e complica o estudo da literatura, mas julgamos que a riqueza e precisão do quadro resultante tem a virtude de proporcionar ganhos inestimáveis para o entendimento mais extensivo das manifestações literárias de uma determinada época e dos perfis dos escritores.

Uma questão central que orientou nossa empreitada foi tentar estimar de que maneira a multiplicidade das conformações textuais engendradas por um escritor pode se coadunar com uma imagem monolítica que, eventualmente, ele próprio, seus leitores ou os críticos e estudiosos dele fabricaram. Ao longo dessa tese, sugerimos dicotomias como *mesmo* e *outro*, *unidade* e *diferença*, *homogeneidade* e *heterogeneidade*, *força centrípeta* e *força centrífuga* etc. Esse estratagema de abordagem dos textos “marginais” e das narrativas inacabadas moldou a forma de apresentação desta pesquisa e muitas de suas análises de textos e argumentos. Cada capítulo se obrigou a destacar algum tipo de transviamento da literatura ou da imagem de escritor “padrão” de Guimarães Rosa, aferível nos seus dispersos e inéditos inconclusos – a ambiência urbana, o engajamento, a desestabilização ou supressão do modo narrativo tradicional, os “desvios” sutis de narrativas que aparentemente seguem os mesmos pressupostos de seus pares “canônicos”. Vejamos, caso a caso, a que resultados chegamos.

O traço mais saliente dos escritos de ambiência e cultura urbana de Guimarães Rosa é a frequente inflexão para um tom mais disfórico. Neles, narradores e protagonistas, coincidentes ou não, experimentam alguma modalidade de desconforto em relação ao espaço citadino ou às suas normas de convivência e adaptação. Não esporadicamente, o foco do discurso recai antes

sobre a interioridade da personagem que sobre eventos exteriores de impacto ou consequência. Muitas vezes, vigora uma atmosfera algo nebulosa e onírica, em que memória, reflexão e desejo se intrincam de modo indissociável. O mundo urbano de Guimarães Rosa é um mundo de fantasmagorias e de desajustamento. À personagem não está facultada a possibilidade de resolução de seus impasses ou libertação de seus tormentos. O sofrimento é visto como caminho para a evolução espiritual, mas, textualmente, esse auto-aperfeiçoamento redentor nunca se concretiza. Esse conjunto de coordenadas está, em teoria, acorde com uma certa imagem do autor de *Grande sertão: veredas*: um escritor que valoriza o ambiente rural só pode representar de forma desfavorável ou reticente o modo de vida e as determinações citadinas. Quando muito, o artista tentará encontrar na metrópole elementos de evasão que apontem para uma existência mais simples, menos artificial e convencionalizada: o bonde, o lago, a amendoeira, o burrinho e a idade avançada aparecerão como símbolos e modelos de uma realidade mais preta de sabedoria, paz e felicidade. Casos extraordinários e eventos burlescos servem também para amenizar um pouco o saldo negativo, mas mesmo nessas histórias uma certa dissonância subsiste. Como já dissemos lá atrás, enquanto no mundo rural Guimarães Rosa quer, preferencialmente, achar o mal misturado no bem e na beleza, a tendência dos escritos de ambiência e cultura urbana, em regra, é inversa: encontrar a beleza e a virtude ilhadas (ou escondidas) no meio dos males.

Uma segunda revelação dos textos “marginais” é a vocação participante de Guimarães Rosa. Ela não é profícua nem se estende demais temporalmente, mas está inegavelmente instilada em pelo menos uma dezena de seus escritos. Ao publicar seus textos em jornais, Rosa deixou-se seduzir pela tentação de discutir questões de seu tempo ou que eram importantes para a sua literatura. Daí ter se manifestado contrariamente à guerra civil paraguaia, de 1947, denunciado o processo de marginalização indígena no Mato Grosso e criticado os movimentos antidemocratas de 1956, que aspiravam a impedir a posse do presidente Juscelino Kubitschek. Com mais ênfase, entre 1952 e 1953, Rosa defenderá, em diferentes configurações textuais (o ensaio histórico-literário ou sociológico, a paródia científica, o relato de viagem, a sátira política) a cultura interiorana do Brasil, erigindo-a como exemplo a inspirar a população litorânea brasileira. Por fim, em mais de uma ocasião, o escritor pleiteará a autonomia da arte e a necessidade de que ela se funde em formas de expressão que repudiem sistematicamente o lugar-comum. Essa série de intervenções rosianas nos debates de sua época parece exigir que revisemos sua imagem de escritor alheio aos problemas do mundo e investiguemos como a sua obra canônica incorpora os discursos acima referidos, especialmente *Corpo de baile* e *Grande*

sertão: veredas, redigidos concomitantemente à sua adesão à campanha de valorização do vaqueiro capitaneada por Assis Chateaubriand.

No âmbito de natureza mais formal, composições selecionadas para o nosso *corpus* demonstram o ímpeto de Guimarães Rosa em romper com os parâmetros da narrativa de ficção tradicional, tal como abundantemente empregados em seus contos e novelas éditos em vida. Renuncia o autor à ação, ao conflito, à causalidade, ao contínuo, à resolução pacificadora. Nesse conjunto de textos, os eventos são mínimos ou inexistentes, não se erige tensão, o fragmentário impera e o nexos entre as partes é nulo ou de penoso estabelecimento. Num primeiro grupo de escritos, o investimento compositivo incide na descrição, perpetrando uma literatura pictórica; mesmo quando estamos diante de uma tênue linha narrativa, ela é formada pela justaposição cronológica de quadros descritivos que não constroem nenhum problema ou clímax. Um par de textos dedica-se à enunciação de máximas morais de teor sentencial. Uma série derradeira aposta na poesia misturada à prosa e descarta a lógica narrativa, embaralha alusões temporais e solapa a possível concatenação de ações intelegíveis: estamos no reino em que uma subjetividade lírica ambiciona se comunicar diretamente com a sensibilidade do leitor, não com o seu intelecto. A detração do esquema narrativo tradicional (ou seu desmonte, sua disrupção) mostra que Guimarães Rosa conseguia visualizar e concretizar formas de veiculação de seus pressupostos estético-filosóficos independentes da fabulação realista. Assim, ele utilizará animais, insetos, paisagens naturais e sugestões linguístico-imagísticas como símbolos e alegorias para as significações que desejava propagar.

A primeira metade da década de 1950 encontra um Guimarães Rosa ocupado em organizar diferentes coletâneas de contos e novelas (fato curioso: nenhuma delas era *Corpo de baile*). Esses projetos interrompidos têm uma particularidade interessante: eles testemunham um difícil compromisso entre as narrativas de *Sagarana* e aquelas do primeiro livro de 1956. Ora Rosa faz concessões ao andamento leve, rápido e jocoso afim aos contos de 1946, assistindo com certa distância irônica aos sucessos de suas personagens “matutas” e alternando dicção oral e uma erudição dissonante com o meio; ora o autor já experimenta uma cadência mais lenta e reflexiva, trazendo para o primeiro plano do enredo as dificuldades cruas do modo de vida interiorano e sua relação de dependência com a classe latifundiária, a dotar as composições de um ar de denúncia mais explícito e grave, ao mesmo tempo em que as personagens passam a ser tratadas de forma mais séria. Muitas das perspectivas empregadas nesses textos inacabados nunca mais serão retomadas da mesma forma na obra canônica rosiana: o tematizar franco de antagonismos sociais, o olhar não idealizado das agruras da infância ou a adoção do ponto de

vista do animal como ponto focal privilegiado para o entendimento e fruição da natureza, por exemplo.

Existem dois (ou mais) Guimarães Rosa, afinal? No fecho desta tese (e para afiançar o sucesso de seus propósitos), talvez fosse o momento de garantir que sim. Acredito, no entanto, que essa pergunta não tenha resposta unívoca. Parece incontestável que Guimarães Rosa experimentou conformações textuais distintas da sua literatura sertaneja, ao multiplicar os gêneros, ampliar os espaços, variar a dicção, minar as bases tradicionais do modo narrativo e falar com a sua própria voz sobre questões sociais, políticas e culturais que o atraíam. Soa, ademais, bastante provável que o autor tenha tido o desvelo (ou estratégia) consciente de privilegiar para a publicação em livro os escritos que melhor se adequassem à imagem que havia inaugurado com *Sagarana*, enquanto os demais ficaram mantidos em serena dormência ou estado de fragmento. A grande questão está em determinar se literatura sertaneja e literatura “alternativa” representam faces diferentes do escritor ou, em última análise, refletem um mesmo programa autoral homogêneo.

Ora, foi um dos objetivos deste trabalho mostrar como as produções dispersas e inacabadas de Guimarães Rosa vinculam-se de formas extensivas e variadas com os escritos canônicos rosianos pelo compartilhamento de técnicas retórico-compositivas, motivos, significados disseminados e visão de mundo. Assim, por exemplo, o tema do *destino* e da *predestinação* que atravessam *Sagarana* ou *Grande sertão: veredas*, recorre em “O mau humor de Wotan”, “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”, “*In terrorem*”, “A senhora dos segredos”, “Páramo”, “Cartas na mesa”, “Os abismos e os astros”, “Homem, intentada viagem” etc.; a questão do auto-aperfeiçoamento (ou elevação espiritual), central, novamente, no romance de 1956 e em narrativas como “O espelho” e “Campo geral”, ressumbra em *Rei de ouros*, *Rei de espadas*, “O Imperador”, “Páramo”, “Evanira!” etc.¹; a relação do homem com a (reconstituição da) memória, desenvolvida em “Nenhum, nenhuma” e “Lá, nas campinas...”, encontra novas formulações em “A caça à lua”, “*Quemadmodum*”; a valorização da natureza e da vida simples, aspecto quase onipresente na literatura consagrada do escritor mineiro, tem entrada na série do riachinho Sirimim, “Cipango”, “Marça, vermelha” etc.; participam do aspecto irônico-carnavalesco de contos como “A volta do marido pródigo”, “Tarantão, meu patrão” e “Zingaresca” narrativas como “Correio diplomático”, “Mãezinha na madrugada”, “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo”, “*Terrae vis*”, “Homem, intentada viagem” etc.²; e,

¹ E também em narrativas não abordadas diretamente nesta tese, como “O dar das pedras brilhantes”.

² E também narrativas aqui não discutidas: “Os chapéus transeuntes”, “O porco e seu espírito” etc.

assim por diante. Por esse ponto de vista, perceberíamos um autor que se vale de roupagens diferenciadas para vestir um conjunto razoavelmente determinável de constantes técnicas e temáticas.

Logo, menos que exigir uma multiplicação infindável das personalidades do autor, talvez o ganho mais apreciável a que devemos nos consolar seja insistir para que não nos recusemos a considerar Guimarães Rosa um escritor ainda mais *plural* do que aquele que já estamos acostumados a valorizar. Ao “bardo do sertão”, poderemos então contrapor um cantor bastante peculiar de uma certa experiência citadina; em oposição ao grande mestre da narrativa de incidentes, retrucaremos o talentoso pintor de quadros paisagísticos ou do comportamento animal; contra o nefelibata encerrado na torre de marfim rebateremos um escritor pacifista, atento às desigualdades sociais e até mesmo interessado em enunciar algum tipo de projeto para o país; a figura de um ficcionista enamorado em idealizar finais felizes e transcendentais será contrabalançada pelo retratista rude das mazelas e determinações existenciais. Se não mais, a verificação dessa diversidade de posturas e intervenções e a constatação da impossibilidade de resumirmos um escritor em poucas e invariáveis características podem assumir a função de critério importante (senão fundamental) para a avaliação da qualidade, capacidade de atuação e perenidade de um criador.

Em síntese: os textos “marginais” e as narrativas inacabadas são manifestações literárias que não podem ser sumariamente relegadas a posição secundária na obra de um autor porque:

- i. Articulam-se com as produções canônicas segundo uma multiplicidade de relações temáticas e formais, antecipando, variando, reforçando ou problematizando soluções e técnicas compositivas;
- ii. Servem, de forma concreta ou potencial, de instrumento de intervenção do autor num dado momento da história literária, fenômeno que deve ser recuperado e contextualizado;
- iii. Explicitam com menos reserva pressupostos estéticos ou ético-políticos que o autor eventualmente mascara nos textos mais difundidos;
- iv. Dão a conhecer as experimentações técnico-temáticas do escritor, na medida em que o mostram perseguindo novos meios formais e expressivos;
- v. Oferecem uma imagem multifacetada do artista, resguardando-nos dos perigos sempre latentes de congelarmos nossa visão crítica e repetirmos interminavelmente os mesmos juízos e pareceres.

Se tivemos sucesso, de alguma forma, em contribuir para a comprovação ou consolidação de uma ou mais das proposições acima, quem sabe este trabalho não será de todo inaproveitável.

ANEXOS

ANEXO 1: Os índices de planejamentos de obras e narrativas de Guimarães Rosa

- 1) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 26

Contos

- I – O burrinho do comandante [hach. a lápis]
 II – Kakemono (O japonês de Ara) [marca à dir.]
 III – (o guarda-freios)! [marca à dir.]
 IV - (a troca da boiada pelo fundo-de-negócio) [marca à dir., hach. a lápis]
 V – A Tal (a mulher cujo nome não se falava. Caguira)! [marca à dir.]
 VI – (?) (o homem que esteve com os cangaceiros) [circ. a lápis vermelho]
 VII – O diabo na rua, no meio do redemunho! [marca à dir.; nota à esq.: “dial.”]
 VIII – (o homem que veio ao rio para se tratar) [marca à dir.; “m%” à esq.]
 IX - (Em Bogotá) “Eu mesmo conto. Nesta vida, às vezes a gente...” [“m%” à esq.]
 X – (Tio Man’Antonio) [marca à dir. ; “3^a.” à esq.]
 XI – (História de um touro) [marca à dir. ; “3^a.” à esq.]
 XII – BURITI (" de amor)! [circ. vermelho; “3^a.” à esq.]
 XIII – (" de menino) [marca à dir.; circ. hach. vermelho; “3^a.” à esq.]
 XIV – [ilegível, hach. lápis] (MECHÉU) [“3^a.” à esq.]
 XV – O pai (a exumação) [“m%” à esq.]
 XVI - (Assombramento) [“3^a.” à esq.]
 XVII - (O lázaro que se curou) [“3^a.” à esq.]
 XVIII - Hist. de amor [“3^a.” à esq.]
 XIX – O homem que “viu” a vida futura no rosto de sua mulher (outra história de amor) [“3^a.” à esq.]
 XX - (cabeça de ratoeira: uma ideia só de cada vez) [“3^a.” à esq.]
 XXI – chapéu-de-couro e casco-fendido [circ. hach. a lápis; “3^a.” à esq.]

Notas:

- 1) Os símbolos, intervenções e referências de Rosa não são de todo compreensíveis. Presumivelmente, os títulos hachurados e circulados assinalam textos já escritos ou em processo de redação. O símbolo “m%”, colocado à margem esquerda de alguns títulos, parece significar a narração em primeira pessoa, enquanto a abreviatura “3ª.” deve determinar a narração em terceira pessoa. Já a abreviação “dial.” ao lado do título VII, pode indicar a forma de um diálogo¹. O significado das pequenas marcas à direita dos itens, às vezes onduladas (ou num zigue-zague vertical ou inclinado), às vezes curvilíneas, não pôde ser inferido. Os títulos provisórios e as indicações de enredos, Rosa os colocou entre parênteses²;
- 2) Embora não esteja datada, há indícios que circunscrevem temporalmente essa listagem a período pouco posterior a 1945. Maria Célia de Moraes Leonel identifica nas notas da primeira excursão de campo de Guimarães Rosa pelo interior de Minas Gerais, em 1945, o registro do enredo do item IV (“a troca da boiada pelo fundo de negócio), que dará origem ao conto “A estória do Homem do Pinguelo”³. A data limite superior é de 1956, ano de publicação de *Corpo de Baile*, cujas novelas encontram-se citadas no documento (“Buriti”, número XII; “[História] de menino” = “Campo geral”, número XIII; e, possivelmente, “Hist. de amor” = “Uma estória de amor”, número XVIII), sem mencionar o número XII, “O diabo na rua no meio do redemunho” – *Grande sertão: veredas*, também de 1956. O fato de algumas novelas e o romance ainda não serem mencionados com seu título definitivo indica um estágio preliminar de concepção e elaboração;
- 3) Outras narrativas reconhecíveis: “O burrinho do comandante” = “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (*Estas estórias*); “Em Bogotá” = “Páramo” (*Estas estórias*); “Tio Man’Antonio” = “Nada e a nossa condição” (*Primeiras estórias*); “Mechéu” (*Tutameia*); “Chapéu-de-couro e casco fendido = “Pé-duro, chapéu-de-couro” (*Ave, palavra*). “Assombramento” pode referir-se a “Umas formas” (*Tutameia*). Algumas existem em estado inacabado no arquivo do escritor: “Kakemono (O japonês de Ara)” e “o guarda freios” = “*In terrorem*”;
- 4) Observar a completa falta de hierarquização ou agrupamento das narrativas, evidenciando que, naquele instante, *Corpo de Baile* ou *Grande sertão: veredas* não tinham qualquer forma definida. Além disso, nele misturam-se contos cuja inclusão em livro se dá em datas díspares e afastadas, como “Nada e a nossa condição” (1962), “Mechéu” (1967) e “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (inédito até 1969). O surgimento de seus temas e sua ordem de composição não estão relacionados, portanto, a uma suposta “maturação” do autor ou adequação a um projeto literário rígido. Tem-se a impressão de que, nesse momento específico, o importante para Rosa era colecionar ideias e dar-lhes forma literária tanto quanto fosse possível.

¹ A palavra abreviada, escrita em letra miúda, não permite leitura exata: ficamos entre “dial.” e “diabo”, influenciados pela narrativa a que o título se refere.

² Estou seguindo de perto e, por conveniência, repetindo textualmente algumas passagens, uma análise preliminar desse índice, feita por mim em CAMARGO, op. cit., p. 273 e ss.

³ LEONEL, Maria Célia de Moraes. Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto. 1985. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, p. 51.

2) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 12.

- 1) Tempo-das-águas
- 2) A filha
- 3) (Bogotá)
- 4) (Florença)
- 5) Mechéu
- 6) O burrinho do Comandante
- 7) Meu tio o Iauaretê
- 8) O guarda-freios
- 9) (O touro)
- 10) Thoossa
- 11) H. do Homem do Pinguelo
- 12) Chapéu de couro e casco fendido
- 13) Os ciganos
- 14) Os cossacos
- 15) O burity
- 16) O ratinho
- 17) A gata
- 18) O demônio na rua...
- 19) Seco, seco, esturricado
- 20) O lázaro que se curou
- 21) A história de Lélío e Lina
- 22) Uma história de amor
- 23) Tio Man'Antonio
- 24) As 3 Marias (Ch., V., Ma.)
- 25) Sorôco, sua mãe, sua filha
- 26) A história de...
- 27) O homem que não quis mais trabalhar
- 28) Romeu e Julieta

Notas:

- 1) Hachurados nessa lista os seguintes itens: “(6) O burrinho do Comandante”, “(7) Meu tio o Iauaretê”, “(11) H. do Homem do Pinguelo”, “(12) Chapéu de Couro e casco fendido”, “(15) O burity”, “(18) O demônio na rua...”, “(21) A história de Lélío e Lina”, “(22) Uma história de amor”, “(23) Tio Man'Antonio” e “(25) Sorôco, sua mãe, sua filha”. Alguns deles, além de marcados com hachuras, foram circulados com lápis vermelho (11, 12, 25) ou inseridos dentro de um retângulo (23). Podemos especular que essas marcas indicam algum grau de desenvolvimento no trabalho dos textos – em escrita, ou finalizado;
- 2) Aparecimento de novela de *Corpo de baile*: “A história de Lélío e Lina” (21);

- 3) O motivo “a troca da boiada pelo fundo-de-negócio” recebe título mais definitivo – “H. do Homem do Pinguelo (11);
- 4) Novo conto de *Primeiras estórias*: “Sorôco, sua mae, sua filha” (25);
- 5) De *Tutameia*, além de “Mechéu”, surge uma menção a “Os ciganos” (13), que pode designar o conto “Faraó e a água do rio”, enquanto “O homem que não quis mais trabalhar” (27) aludiria ao enredo de “Grande Gedeão”;
- 6) “Meu tio o Iauaretê” é mencionado⁴.
- 7) “Thoossa” (10) e “O ratinho” (16) possuem versões inacabadas no arquivo de Guimarães Rosa;
- 8) Títulos que não sabemos identificar: “Tempo-das-águas” (1), “A filha” (2), “Florença” (4), “Os cossacos” (14), “A gata” (17), “Seco, seco, esturricado” (19), “As 3 Marias” (24) e “Romeu e Julieta” (28).

⁴ Já sabemos, por meio de anotação autógrafa numa pasta do arquivo de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, que “Meu tio o Iauaretê” teria sido terminado em 23/1/1949, o que ajuda a situar temporalmente esse índice.

- 3) Anexo 3: Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* sem título, que agrupa notas para projetos de narrativas nunca finalizadas. .Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,03; p. 1E.

DIA A DIA

- 1) Brasa Branca
- 2) O burrinho do cmte.
- 3) O trem de bois
- 4) Carne podre contra fumo podre
- 5) Mutirão
- 6) Meu tio o Iauaretê
- 7) Natal
- 8) Bogotá (morte em vida)
- 9) O demônio na rua, no meio do redemunho (karma)
- 10) [O marido, que teve a visão]
- 11) Uma história de amor
- 12) [O homem com angina no peito]

Notas:

- 1) A precedência desse índice em relação aos demais relacionados à mesma obra está sugerida pela não resolução do título da narrativa número 4, “Carne podre contra fumo podre”, que sabemos ser “A estória do Homem do Pinguelo”.
- 2) Constam aqui nove contos que já conhecemos das outras listagens, alguns ainda mantendo nomeação provisória (“O marido, que teve a visão”, “O homem com angina no peito”);
- 3) “Natal” descobrimos ser o conto “Nascimento”, presente hoje em *Ave, palavra*; “Brasa branca” é encontrado no arquivo de Rosa – uma página com três parágrafos manuscritos; já “Mutirão” parece corresponder à narrativa inacabada “Fora da comarca”.

- 4) Folha integrante de volume dos *Estudos para Obra* sem título, que agrupa notas para projetos de narrativas nunca finalizadas. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,02; p. 53.

- 1 – As simples dimensões do soldado Arcângelo
- 2 – A estória do Homem do Pinguelo [marca semicircular à esq.]
- 3 – Nada e a nossa condição
- 4 – O burrinho do Comandante [marca semicircular à esq.]
- 5 – (Thoossa)
- 6 – Pelo avesso
- 7 – A estória de Lélío e Lina (Uma estória de amor?) [marca semicircular à esq.]
- 8 – In terrorem
- 9 – Sobrecanto
- 10 – Mechéu
- 11 – O demônio na rua, no meio do redemoinho [circ. a lápis]
- 12 – Rio-acima (o violeiro itinerante)

(- Natal)
 (- Bogotá)
 (Ratinho)
 (Japonês)

Notas:

- 1) “A estória do Homem do Pinguelo” (número 2, já grafado “estória” e não “história” substitui a referência ao motivo;
- 2) “As simples dimensões do soldado Arcângelo”, “Nada e a nossa condição” (número 3, já com o título “Tio Man’Antonio” substituído), “Thoossa”, “Pelo avesso”, “Sobrecanto”, Mechéu” e “Rio acima” são incluídos, enquanto “Natal” e “Bogotá” vão para a “reserva”;
- 3) “A estória de Lélío e Lina” vem concorrer (ou confundir-se?) com “Uma história de amor”;
- 4) “In terrorem” (8) será o novo nome de “O guarda-freios”;
- 5) “Ratinho” e “Japonês” são inseridas como opções antes não consideradas.
- 6) Dos textos inéditos, “As simples dimensões do soldado Arcângelo” e “Sobrecanto” têm versões inacabadas no arquivo do escritor.

- 5) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 30.

DIA A DENTRO

A simples sequência do soldado Arcângelo

Faraó e a água do rio

A história do Homem do Pinguelo [hach. a lápis]

Nada e a nossa condição [hach. a lápis]

Sorôco, sua mãe, sua filha [hach. a lápis]

A história de Lélío e Lina [hach. a lápis]

(O guarda-freios)

O demônio na rua, no meio do redemunho... [hach. a lápis; circ. a lápis vermelho]

Mechéu

Thoossa⁵

Notas:

- 1) “Faraó e a água do rio” tem aqui sua primeira e única entrada, assim como “Sorôco, sua mãe, sua filha”, que não aparece em nenhum outro índice dessa obra.
- 2) É curioso perceber como *Dia a dentro* vai sendo formado como uma mistura de *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, *Tutameia* e *Estas estórias* (sem contar o subtítulo de *Grande sertão: veredas*), além da eventual inserção de textos inacabados ou desconhecidos, o que, para nós, hoje, tem a aparência de um *Frankenstein*.

⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01, p. 30.

- 6) Na sequência: Folhas integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 18 e 19; Folha integrante de volume dos *Estudos para Obra* sem título, que agrupa notas para projetos de narrativas nunca finalizadas. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-18,02; p. 4.

Dia a dentro

- 1 – As simples alvíssaras do soldado Arcângelo
- 2 – O milagre do santo de pedra
- 3 – Nada e a nossa condição [hach. a lápis]
- 4 – A estória do homem do pinguelo [hach. a lápis azul]
- 5 – (Thoossa)
- 6 – In terrorem
- 7 – Mechéu
- 8 – A história de Lélío e Lina [hach. a lápis]
- 9 – Sobrecanto

Dia a dentro

- 1 – As simples imperícias do soldado Arcângelo
- 2 – Nada e a nossa condição [hach. a lápis]
- 3 – Diaísa (Toóssa)
- 4 – Estória do homem do pinguelo [hach. a lápis; circ. a lápis vermelho]
- 8 – Sobrecanto
- 5 – O burrinho do comandante [hach. lápis azul]
- 7 – (Na Noroeste)
- 6 – A estória de Lélío e Lina
- 9 – O demônio na rua, no meio do redemoinho [hach. a lápis]

- 1 – Soldado Arcângelo
- 2 – Pelo Averso (?)
- 3 – In terrorem
- 4 – O homem do pinguelo [circ. a lápis]
- 5 – Nada e a nossa condição
- 6 – (Thoossa)
- 7 – (Bogotá)
- 8 – Sobrecanto
- 9 – A história de Lélío e Lina [ras.]

Notas:

- 1) Nova narrativa – “O milagre do santo de pedra”;
- 2) Variação do título “Thossa” para “Diaísa”;
- 3) Possível equivalência entre “Na Noroeste” e “O guarda-freios”/”In terrorem” (assumindo que “Noroeste” trata-se da linha ferroviária)⁶.
- 4) O núcleo duro da coletânea parece se consolidar: a narrativa do soldado Arcângelo, mesmo sem título definitivo, aparece sempre como a primeira; “Nada e a nossa condição”, “A estória do Homem do Pinguelo”, “Thoossa”, “A estória de Lélío e Lina” e “Sobrecanto” também têm presença em todos os índices, em diferentes posições. A flutuação acontece, portanto, em três espaços do índice, os quais oito contos disputam: “O milagre do santo de pedra”, “In terrorem”, “Mechéu”, “O burrinho do comandante”, “Na Noroeste”, “O demônio na rua no meio do redemunho”, “Pelo avesso” e “Bogotá”.

⁶ Outra hipótese é “Na Noroeste” ter alguma ligação com a viagem de Rosa ao Pantanal, em 1947, da qual resultaram quatro textos incluídos em *Ave, palavra*: “Sanga Puytã”, “Cipango”, “Uns índios – sua fala” e “Ao pantanal”.

- 7) Documento da série de manuscritos. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-M-17,15.

QUERÊNCIA (RANCHARIA?)

- 1) Fora da Comarca
- 2) Bicho Mau
- 3) Pelo Averso
- 4) Por amor de (O rapto de Rosalina)
- 5) “Cara de ferro”
- 6) O recado do morro
- 7) Marça, vermelha
- 8) Água acima
- 9) Uma história de amor

Notas:

- 1) Percebemos a simetria e regularidade dessa obra com a anterior, *Dia a dentro*. Na ausência de outros testemunhos, esse índice parece estar mais adiantado, não só porque já conta com o número de nove narrativas, mas também porque ao índice Rosa acrescenta uma segunda listagem do que parecem ser epígrafes associadas a cada texto:

- 2) Belador entrou na roda, oh limão
- 3)
- 4) “Lá vem uma menina, tão longe”
- 5)
- 6) A m[u]lazinha
- 7) Morro alto, [ilegível]
- 8) (Minha vaquinha [ilegível])
- 9) (João Barandão)
- 10)

- 1) Destacáveis são os aparecimentos de “Cara-de-ferro” (número 5, futuro “Cara-de-bronze”) e “O recado do moro” (número 5), formando com “A história de Lélío e Lina” de *Dia a dentro* um primeiro vislumbre de *Corpo de baile*;
- 2) “Bicho mau” e, provavelmente, “Uma história de amor” são recuperados de *Sezão/Contos*;
- 3) “Pelo avesso” e “Água acima” são transferidos de *Dia a dentro* (lá, “Rio acima”);
- 4) “Fora da comarca” e “Marça, vermelha”, nunca antes mencionados, têm versões inacabadas;
- 5) Somente “Por amor de (O rapto de Rosalina)”, apesar de já ter aparecido num “índice geral”, não possui desenvolvimento posterior reconhecível.

- 8) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 27.

ADEUS, ANAMARIA
 BOIADA
 CORPO DE BAILE
 DIA A DENTRO
 ESTAS ESTÓRIAS
 F
 GRANDE SERTÃO: VEREDAS
 H
 I
 JOÃO E OS SEUS (BICHOS)
 K
 L
 M
 NARRADOS, NARRAÇÕES
 ORMINAGÉTYS
 P
 QUERÊNCIA
 REI DE OUROS, REI DE ESPADAS
 SAGARANA
 TUTAMEIA
 VAI-DE-VULTO
 X
 Y
 ZOO⁷

Notas:

- 1) Os títulos “Corpo de baile”, “Grande sertão: veredas” e “Sagarana” têm apostas marcas marginais, numa alusão provável a sua conclusão e publicação;
- 2) *Primeiras histórias* ainda não aparece na letra “P”, sinalizando que o índice é anterior a 1962 e o projeto do livro ou não tinha sido esboçado ou carecia de título.
- 3) “Dia a dentro” e “Querência” permanecem sendo citados, o que leva a supor que, mesmo com a composição de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, esses volumes ainda poderiam ser formados no futuro por outras narrativas;
- 4) *Tutameia*, título já imaginado em 1937, continua no horizonte;
- 5) *Estas histórias*, coletânea póstuma, aparece pela primeira vez;
- 6) *Adeus Anamaria* é obra cujo plano data, pelo menos, da estada de Guimarães Rosa em Hamburgo, entre 1938 e 1942, testemunhado por suas notas da época;

⁷ É o próprio Guimarães Rosa quem omite a letra “U”.

- 7) *João e os seus (bichos)* e *Zoo* devem muito às frequentes visitas que Rosa fazia a zoológicos na Alemanha, França e Rio de Janeiro, e aos seus trabalhos na passagem por Paris (1949-1951), quando, veremos, reuniu muitas informações sobre animais;
- 8) *Rei de ouros, rei de espadas* é romance iniciado pelo autor na década de 1940;
- 9) *Boiada* está ligada à ficcionalização (ou relato) da excursão de Rosa pelo interior de Minas Gerais, conduzindo uma boiada, em 1952;
- 10) De *Orminagétys* temos menções em apontamentos dos *Estudos para Obra*;
- 11) De *Narrados e narrações*, temos um índice que reproduziremos mais adiante;
- 12) Vestígios sobre *Vai-de-vulto* são raros.

- 9) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 34.

- 1 – Revivência
- 2 – Partida do audaz navegante [hach. a lápis]
- 3 – Jardim fechado
- 4 – Com o vaqueiro “Boca-de-fogo”
- 5 – Solilóquio público
- 6 – A ilha miquita
- 7 – No arrozal
- 8 – O fantasma
- 9 – Um amor
- 10 – O enxame perdido
- 11 – Nas barracas
- 12 – O somítico
- 13 – Ioga
- 14 – Pomar alcoólico
- 15 – Russismos
- 16 – Marimata – A tartaruga
- 17 – m% nome
- 18 – O espantalho
- 19 – Boiada (Efemérides da)
- 20 – Sandália (Cendrillon)
- 21 – A filha (a exumação)
- 22 – Os olhos (o pintor)
- 23 – O bezerrinho (na Boiada)
- 24 – MECHÉU [ras. lápis azul]
- 25 – O tucano (os cimos) [hach. lápis vermelho]
- 26 – O velho boi-de-carro
- 27 – A árvore que desceu o rio
- 28 – O menino, o peru, a árvore [hach. lápis vermelho]

Notas:

- 1) Permanência de títulos antigos, presentes nos primeiros índices que apresentamos: “A filha (a exumação)” (21) – que já apareceu também como “O pai (a exumação)” – e “Mechéu” (24);
- 2) Largo abandono de títulos anteriores e consequente surgimento de novos;
- 3) De *Primeiras estórias*, do qual já vinham sendo arrolados “Nada e a nossa condição” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, são relacionados mais três contos: “Partida do audaz navegante” (2), “O tucano (os

cimos)” (25) e “O menino, o peru, a árvore” (28), posterior “As margens da alegria”)⁸; todos eles, aliás, hachurados;

- 4) Textos que tratam de animais, além das peças sobre o peru e o tucano que acabaram em *Primeiras estórias*, poderiam ser parte da obra idealizada *João e os seus (bichos)*: “O enxame perdido” (10)” e “Marimata – a tartaruga” (16).
- 5) Da experiência autobiográfica de condução de uma boiada, Rosa parece derivar “Boiada (Efemérides da)” (19) e “O bezerrinho (na Boiada)” (23).
A série “Jardins e riachinhos”, apêndice de *Ave, palavra*, já está sendo pensada: “Jardim fechado” (3) e, provavelmente, “No arrozal” (7), plano de “Recados do Sirimim”.
- 6) Nos manuscritos de narrativas incompletas do arquivo de Rosa, vamos encontrar “Com o vaqueiro ‘Boca-de-Fogo’” (4), “Solilóquio público” (5) e “Russismos” (15); este último, ao invés de ficção, um ensaio sobre a língua russa.
- 7) Finalmente, “Revivência” (1) trata-se de um projeto de texto espiritualista do qual restou um dossiê de notas de pesquisa.

⁸ Sabemos hoje que “As margens da alegria” e “Os cimos” devem muito às duas viagens que Guimarães Rosa fez a Brasília, especialmente a de 1958. Assim, podemos restringir a composição desse índice ainda mais, entre 1958 e 1962. Para maiores detalhes sobre o uso das anotações dessas viagens na escrita dos contos, ver CAMARGO, op. cit.

10) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* intitulado *[Provérbios]/Marimata/Roça*. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 7

NARRADOS, NARRAÇÕES

I – (Bogotá)

II – A Filha

III –

IV – OS OLHOS (pintor)

V – (Messalina)

VI –

VII – O OSTROGODO

VIII – (A que enganava)⁹

Notas:

- 1) Seleção de textos para uma obra citada na lista alfabética anterior. O fato de ela ser numerada até XXI não permite decidir se esse seria o número final de composições ou se Rosa esperava listar 21 contos para depois fazer uma seleção restritiva. (Lembrando que *Primeiras estórias* tem 21 narrativas);
- 2) “(Bogotá)”, “A filha” e “OS OLHOS (pintor)” aparecem em índices anteriores.

⁹ A numeração segue até o número XXI, sem títulos apostos.

11) Folha integrante do volume dos *Estudos para Obra* sem título, mas congregando extensa pesquisa e exercícios linguísticos/literários fragmentários sobre animais. Código: FJGR/IEB-USP, JGR-EO-04,01; p. 108

Marça, vermelha - vaca
Mãezinha na madrugada - rato
Os perus

- 1 – A onça (gigante) má
- 2 – A anta e o filhote
- 3 – O papagaio que fugiu
- 4 – A sucuri (anaconda)
- 5 – As cobras (Bicho-mau)
- 6 – O tamanduá
- 7 – O gavião manso
- 8 – O mão-pelada
- 9 – A maitaca

Notas:

- 1) Permanece vivo o plano de escrever uma espécie de bestiário.
- 2) Observamos à retomada de títulos integrantes de outras listagens: “Marça, vermelha – vaca” e “Mãezinha na madrugada – rato” (antes, “O ratinho”) e “Bicho-mau (as cobras)”. “Os perus” é título que pode se reportar a “As margens da alegria”, no qual, efetivamente, aparecem dois perus. Dentre os outros títulos desconhecidos, “A anta e o filhote” e “A sucuri (anaconda)” podem ser embriões de ideias de dois contos de *Tutameia*: “Tapiiraiuara” e “Como ataca a sucuri”, respectivamente.

12) Páginas de caderno portando o título “I EUROPA”, posteriormente riscado pelo autor.
Código: FJGR/IEB-USP, JGR-CADERNO-10, p. 21-27.

ARROIO-DAS-ANTAS [hach.]
O CAVALO AMARELO (V. Apocalypse)
À MÃO DE DEUS PADRE
SEU EU SERIA PERSONAGEM [hach.]
EM CASA DE CARANGUEJO PELE FINA É MALDIÇÃO [hach.]
O DOMADOR DE BALEIAS [hach.]
O ESPELHO E O RELÓGIO (V. "Sem Tangência")
O NAIPE OCULTO
A MUCAMA E A SINHAZINHA
ET SIC IN INFINITUM (etc. etc. e etc.)
MEMÓRIAS MENORES [à margem, manuscrito, “2as. Est.”]
A PARÁBOLA FARISÁICA
ARTE MENOR
AULA DE ÁRABE [à margem, manuscrito, “2as. Est.”]
ALMA E MAIS

(...)

PASSAGEM
V.A.E.V.S.T
PASSEIO DE IR EMBORA [à margem, manuscrito, “2as. Est.”]
LOLIÉIA (lolília = aura, od)

Notas:

- 1) Abundam nas notas de trabalho de Guimarães Rosa títulos de narrativas, registrados de forma esparsa ou sistemática, mas sem conexão direta com obras a serem elaboradas. Frequentemente, Rosa acumula títulos em função da sua expressividade sonora ou semântica, ainda que eles não se liguem necessariamente a determinadas ideias ou enredos. Eles constituem, assim, um repositório de possibilidades de denominação de textos literários ainda não compostos;
- 2) No período que se estende da publicação de *Primeiras estórias* (1962) e daquela de *Tutameia* (1967), verificamos uma proliferação de listas de títulos nos documentos de pesquisa literária de Guimarães Rosa. Nesses longos inventários, entre os muitos títulos que nunca tiveram aplicação, encontramos, com maior incidência, aqueles destacados por hachuramento ou traço marginal, destinados a formar *Tutameia*;

- 3) Chamam a atenção os títulos aos que se apõe o rótulo “2as. estórias”, sugerindo, assim, que passou pela cabeça de Guimarães Rosa estruturar uma obra com esse nome. Nenhuma narrativa assim marcada viu a luz do dia, contudo.

13) Folha da série de manuscritos. Código: JGR-M-09,03; p. 5.

ESTAS ESTÓRIAS

* O BURRINHO DO COMANDANTE
 * A ESTÓRIA DO HOMEM DO PINGUELO
 BICHO MAU
 * OS CHAPÉUS TRANSEUNTES
 COM O VAQUEIRO MARIANO [ret.]
 QUITÉRIA
 O ESQUECEDOR DE LATIM
 O DAR DAS PEDRAS BRILHANTES
 * MEU TIO O IAUARETÊ
 RESTINGA

(RELÍQUIA DE SÃO NUNCA
 RIGRIZ, VAQUEIRO
 CONFLUÊNCIA)

Notas:

- 1) Sabemos que “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “Meu tio o Iauaretê” e “A estória do Homem do Pinguelo” tinham alcançado as páginas da revista *Senhor*, no início da década de 60. “Os chapéus transeuntes” também tiveram aparição num volume de narrativas de autoria conjunta, *Os sete pecados capitais*, em 1964¹⁰. Todos esses títulos aparecem no índice acompanhados do símbolo “*” e grifados. “Com o vaqueiro Mariano”, publicado em jornal entre 1947/1948, e em edição de tiragem limitada, em 1952¹¹, também aparece destacado dentro de um retângulo. “Bicho mau”, por sua vez, apesar de composto de longa data, permaneceu inédito e não leva marca nenhuma;
- 2) O conteúdo do livro está longe de uma definição: dos dez títulos acima do traço divisor, apenas quatro parecem gozar de um maior grau de acabamento; “Quitéria” e “O esquecedor de latim” não geram manuscritos redacionais; “Restinga” foi interrompido em razão da morte do escritor; “O dar das pedras brilhantes”, apesar da ausência de destaque, já deveria estar em estágio avançado de finalização.¹² Da parte de baixo, “Relíquia de São Nunca” (mais tarde, “Retábulo de São Nunca”) é o único que ganhou corpo.

¹⁰ ROSA, João Guimarães et alii. *Os sete pecados capitais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

¹¹ ROSA, João Guimarães. *Com o vaqueiro Mariano*. Niterói: Edições Hipocampo, 1952.

¹² “Restinga” é um dos títulos do conto “Remimento”. Ver Ziani, Elizabeth. *Remimento*. 1996. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 1996.

14) Folha da série de manuscritos. Código: JGR-M-09,03; p. 3.

ESTAS ESTÓRIAS

1. – O Burrinho do Comandante
2. – Retábulo de São Nunca
3. – Sopros e rostos [ret., ras, lápis] RESTINGA [adicionado a lápis]
4. – Os chapéus transeuntes

COM O VAQUEIRO MARIANO

6. – O dar das pedras brilhantes
7. – Meu tio o Iauaretê
8. – Bicho Mau
9. – A estória do homem do pinguelo

PÁRAMO

CONFLUÊNCIA

(Vaqueiro Rigriz)¹³

Notas:

- 1) Essa organização aproxima-se mais da versão do livro que conhecemos. “Retábulo de São Nunca” é renomeado e ganha posição na lista principal. “Páramo”, antes não mencionado, surge como opção. “Quitéria” e “O esquecedor de latim” são provisoriamente descartados.

¹³ FJGR/IEB-USP, JGR-M-09,03, p. 3. Reproduzido em edição de *Estas estórias*.

15) Folhas da série de manuscritos. Código: JGR-M-09,03; p. 2 e 4.

ESTAS ESTÓRIAS

- 1) – O BURRINHO DO COMANDANTE
- 2) – BICHO MAU
- 3) – O DAR DAS PEDRAS BRILHANTES
- 4) – OS CHAPÉUS TRANSEUNTES

Com o vaqueiro Mariano

- 5) (Rigriz)
- 6) (Quiterinha)
- 7) – A ESTÓRIA DO HOMEM DO PINGUELO
- 8) – MEU TIO O IAUARETÊ
- 9) [SOPROS E ROSTOS, ras.] RESTINGA

- 1 – O Burrinho do Comandante
- 2 – Estória do Homem do Pinguelo
- 3 – (Vaq. Rigriz)
- 4 – Os chapéus transeuntes
- Intermezzo: COM O VAQUEIRO MARIANO
- 5 – Bicho Mau
- 6 – Quiterinha
- 7 – (Sopros e Rostos)
- 8 – Meu tio o Iauaretê
- 9 – O dar das pedras brilhantes

Notas:

1) Nenhuma surpresa, a não ser por mudanças na ordem dos contos, mostrando uma certa consolidação da estrutura do livro (aqui, sem “Retábulo de São Nunca” e Páramo”).

16) Folha da série de manuscritos. Código: JGR-M-09,03; p. 1¹⁴.

ESTAS ESTÓRIAS

-----	30
BICHO MAU	30
(cits)	25
Confluência	60
VAQUEIRO MARIANO	25
A estória do homem do Pinguelo	25
(Vaqueiro Ri[r]iz)	30
Meu tio o Iauaretê	25
O burrinho do Comandante	20
	<hr/> 270

300 página[s] [circ.]

Notas:

- 1) Curioso por conter estimativas de números de páginas de cada narrativa, mesmo para aquelas que não possuem título definido.

¹⁴ Reproduzido em edição de *Estas estórias*.

17) Folha da série de manuscritos. Código: JGR-M-10,33.

- 1 – AQUÁRIO
- 2 – DO DIÁRIO EM PARIS – III
- 3 – A SENHORA DOS SEGREDOS
- 4 – CIPANGO [“X” a lápis vermelho, à esquerda]
- 5 – DO DIÁRIO EM PARIS
- 6 – FANTASMAS DOS VIVOS
- 7 – ZOO
- 8 – A CHEGADA DE SUBLES
- 9 – O HOMEM DE SANTA HELENA [“X” a lápis vermelho, à esquerda]
- 10 – RISADA E MEIA [ras. traço lápis vermelho no meio]
- 11 – TEATRINHO
- 12 – OS DOCES
- 13 – TERRAE VIS
- [títulos 14 ao 16 a caneta]
- 14 = AO PANTANAL
- 15 = Do Diário em Paris – II
- 16 = Uns Índios, sua fala [“X” a lápis vermelho, à esquerda]¹⁵

Notas:

- 1) De *Ave, palavra*, outro livro póstumo, sobrou-nos apenas uma listagem bastante desfalcada;
- 2) Causam surpresa nesse índice: “Do diário em Paris – III” (no livro, só constam duas versões de “Do diário em Paris”, mas o arquivo de Guimarães Rosa possui um manuscrito desse texto inédito); “Zoo”, sem a especificação de a qual texto se refere; e “Risada e meia”, texto publicado em jornal, em 1954, e que, na verdade, saiu em *Tutameia* com o nome de “Aletria e hermenêutica”, o que sugere que o índice é anterior à publicação do volume de contos de 1967 (e, talvez por isso tenha sido rasurado); e “Os doces”, peça que não foi incluída no livro, mas que teve veiculação em jornal e acha-se pronta no arquivo do escritor.

¹⁵ FJGR/IEB-USP, JGR-M-10,33.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. O oco do mundo. In: BRAIT, Beth (org.). *O sertão e Os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 79-104.
- ALMEIDA, Teresa de. Personagens na entresombra. In: ANDRADE, Mário de. *Quatro pessoas: romance*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p. 249-258.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. O inumano nas cartas de tarô: uma leitura de "Cartas na mesa". In: Duarte, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 806-811.
- AMARAL, Amadeu. *Espumas*. Rio de Janeiro: Edições d'A Cigarra, 1917.
- ANDRADE, Álvaro Martins. "O espelho" de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, Assis, v. 14, p. 49-71, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Na calçada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 maio 1958.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Na calçada. In: _____. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.
- _____. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ANDRADE, Mário de. *Quatro pessoas: romance*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- _____. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.
- _____. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANTONIO, Luciano. O *unheimlich* em "Páramo" de Guimarães Rosa. *Alambique*, Flórida, EUA, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2013.
- ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: ineditos, dispersos e renegados*. 2005. 164 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. A pedra brilhante. In: _____. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin, 1996, p. 379-556.
- _____. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- ASSIS, Machado de. Bala de estalo. *A Semana*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1883.

_____. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”: filosofia e sofística em *Tutaméia* de João Guimarães Rosa. *Humanitas*, Coimbra, n. 63, p. 605-636, 2011.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 15, p. 113-150, 2009.

ÁVILA, Myriam. Guimarães Rosa e os viajantes e Dr. Diogo e o diabo na terra do sol. In: _____. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 102-114.

_____. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AXOX, Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot di. *Solve et coagula: dissolvendo Guimarães Rosa e recompondo-o pela ciência e espiritualidade*. 2013. 248 p. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

AZEVEDO, Silvia Maria; CALLIPO, Daniela Mantarro; DUSILEK, Adriana (orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1989.

BASTIDE, Roger. *Anatomie d’André Gide*. Paris: L’Harmattan, 2006.

BELLRINGER, Alan W. *The Ivory Tower: The Cessation of Concern*. *Journal of American Studies*, v. 10, n. 2, p. 241-255, ago. 1976.

BENAVIDES, Washington. Los “Zoo” de João Guimarães Rosa-Arquivo de João Guimarães Rosa do IEB. *Travessia*, Florianópolis, v. 7, n. 15, p. 125-152, 1987.

BERNARDI, Rosse Marye, A poética do ato criador: uma leitura de “Evanira!”, de Guimarães Rosa. *Estudos Brasileiros*, n. 10, p. 187-196, nov. 1980.

BEZERRA, Marily da Cunha; DIETER, Heidemman; Guimarães Rosa e a Geografia, *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 16-17, 2006.

BIASI, Pierre-Marc de. Flaubert ou la poétique du non-finito. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 45-73.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

- BORBA, José Cesar. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946.
- BORYSOW, Vitor da Costa. *Zoos: um livro montagem de João Guimarães Rosa*. 2005. 200 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BUENO, Raquel Illescas. Vida e morte: tangência pelas palavras. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 6, p. 187-199, 2008.
- BUENO, Wilson. A crônica nossa de cada dia. *Revista Trópico*, 5 jul. 2008. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2985,1.shl>>. Acesso em 31 maio 2016.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, n. 20/21, dez. 2006.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *Da montanha de minério ao metal raro: os Estudos para Obra de João Guimarães Rosa*. 2013. 307 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.
- CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária – Sagarana. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 183-189.
- _____. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 26-34.
- _____. Ficção e confissão. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAPOVILLA, Maurício. O recado do morro. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 131-142, 1964.
- CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARVALHO, Antonio Moraes de. *Graciliano: ramos excluídos*. 2005. 238 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.
- CARVALHO, David de. Investigação sobre a presença de Itaúna na obra de João Guimarães Rosa. *bel'Contos*, n. 10, p. 5-30, 1973.
- CARVALHO, Flávia Paula. *A natureza na literatura brasileira: regionalismo pré-modernista*. São Paulo: Hucitec, 2005.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Os diários de viagem (cadernetas) de J. Guimarães Rosa. In: WILLEMART, Philippe. *Gênese e memória: anais do 4o. Encontro Internacional do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 99-104.

CERQUEIRA FILHO, Gisálio. Sufoco nas alturas: sobre Páramo, de Guimarães Rosa. *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 168-204, maio/ago. 2013.

CÍCERO, Marco Túlio. *On Old Age. On Friendship. On Divination*. Cambridge: Harvard University Press, 1923.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: J. Corti, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CONTAT, Michel. Autopsie d'un livre inexistent: La Reine Albemarle ou le Dernier touriste. *ITEM (online)*. Disponível em <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=172593>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

COSTA, Ana Luiza Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*. 2002. 270 f. Tese (Doutorado em. Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

_____. Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 12, 20-21, p. 10-58, 2006.

_____. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 20/21, p. 187-235, dez. 2006.

_____. João Rosa, Viator. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 312-348.

COSTA, Astrid Masetti Lobo. “A terceira margem do rio” e “Bartleby, o escrivão”: um estudo comparativo”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 78-84.

COSTA, Iná Camargo. Transições. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 15, p. 14-41, 2011.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

_____; NASCIMENTO, Edna Maria F. S. *João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. Permanências impermanentes: enigmas de "Páramo". *Revista Cerrados*, Brasília, v. 23, n. 38, p. 175-191, 2014.

DANIEL, Mary Lou. Two Failed Fortune Tellers: Machado de Assis's “Cartomante” and João Guimarães Rosa's Mme. de Syaïs. *Luso-Brazilian Review*, v. 23, n. 2, p. 47-59, 1986.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

DIAS, Maria Heloisa Martins. A arquitetura poética de “Uns inhos engenheiros”. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 18, n. 2, p. 7-17, jul./dez. 2002.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

DIMAS, Antonio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?. *Revista Littera*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 46-51, set./dez. 1974.

DOURADO, Henrique Autra. *Dicionário de termos e expressões musicais*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ÉLUARD, Paul. *Les animaux et leurs hommes, Les hommes et leurs animaux*. Paris: Au sans pareil, 1920.

EMERSON, Ralph Waldo. *Essays: first series*. Boston: Phillips, Sanson and Company, 1857.

_____. Social Aims. In: _____, *Letters and Social Aims*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1884, p. 77-105.

ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. 2014. 536 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

FACIOLI, Valentim. A crônica. In: BOSI, Alfredo (org.) et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981, p. 86-87.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Para mim mesmo sou anônimo: “Se eu seria personagem”, de Guimarães Rosa. *Navegações*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 126-133, jul./dez. 2012.

FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon. *João Guimarães Rosa: as sete sereias do longe*. 1991. 333 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1991.

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade. 2009. 1953 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FLACH, Alessandra Bittencourt. *Nós, os fabulistas: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa*. 2007. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce qu’un auteur. In: _____. *O que é um autor?*, de Michel Foucault: duas traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011, p. 15-48.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.

_____. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1996.

_____. *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2017.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Matraga sua marca. In: _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 47-88.

_____. Mínima mímica. In: _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 201-217.

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

GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Um capítulo inédito de Graciliano Ramos - a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 259-270, 2013.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira após Auschwitz. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 117-126, 2º. sem. 2001.

_____. Guimarães Rosa e o terror total. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro Cornelsen; BURNS, Tom (orgs.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 17-27.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Rosane da Silva. *Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós: a criação de uma infância da escrita*. 2011. 165 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O legado de João Guimarães Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 6-17, dez. 1997/fev. 1998.

GOTHCHALK, Joana D'Arc Mendes. *Guimarães Rosa: narrativas híbridas* (Cipango, Entremeio com o vaqueiro Mariano e Sanga Puytã). 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009.

GRANJA, Lúcia. Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura: rumos dos estudos sobre a crônica de Machado de Assis. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 6/7, p. 385-399, 2006.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*, 2006.

- HANNAH, Daniel. "Massed Ambiguity": Fatness in Henry James's *The Ivory Tower*. *Twentieth Century Literature*, v. 53, n. 4, p. 460-487, 2007.
- HAY, Louis. Écrire ou communiquer. In: _____. (org.). *Le manuscrit inachévé: écriture, creation, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 7-14.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Supérieur, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo, Hedra: 2000.
- HAVILAND, Beverly. *Henry James's Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1997.
- HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*. 1991. 330 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- HESS, Jeffrey A. Sources and Aesthetics of Poe's Landscape Fiction, *American Quarterly*, v.22, n. 2, p. 177-189, 1970.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 118-162.
- JK rumo à presidência > Movimento de 11 de novembro". Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/JkRumoPresidencia/11Novembro>>. Acesso em 01 de junho de 2016.
- KEYES, Ralph. *The Quote Verifier: Who Said What, Where, and When*. New York: St. Martins Griffin, 2006.
- LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*. 2013. 186 p. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- LAO-TZU. *Tao-te king: o livro do sentido e da vida*. São Paulo: Pensamento, 2006.
- LEITE, Dante Moreira. Análise psicológica do texto "Campo geral": retratos e espelho. In: _____. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965, p. 184-204.
- LEITE, José Carlos. Guimarães Rosa e a demarcação moderna. *Guavira Letras*, Três Lagoas/MS, n. 18, p. 258-283, jan./jul. 2014.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. 1985. 349 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- _____. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000.

- LEVAILLANT, Jean. Inachèvement, invention, écriture: d'après les manuscrits de Paul Valéry. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 101-125.
- LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Eldorado: Rio de Janeiro, 1974, p. 129-179.
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1946.
- LINS, Antônio Eduardo Leitão Navarro. Do evanescente a Evanira!: um confronto de soluções narrativas. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 4, p. 47-63, 1996.
- LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade: um texto interrompido ou um texto inacabado?. *Manuscrita*. São Paulo, n. 4, p. 66-77, dez. 1993.
- _____. Um idílio século XX. In: ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994, p. 57-73.
- _____. Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 266-294, 2004.
- LORIN, Claude. *L'Inachevé*. Paris: Grasset, 1984.
- LOVECRAFT, H. P. *At the Mountains of Madness and Other Tales of Terror*. New York: Ballantine Books, 1991.
- LUCAS, Fábio. Guimarães Rosa *Ave, palavra*. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 5, p. 98-100, jan. 1972.
- LUIS, Carlos María de. Naturaleza, hermetismo, mitos y bestiário surrealista. *Revista Laboratorio*, Santiago, n. 1, 2009. Disponível em: < http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art2_luis/ >. Acesso em: 7 abr. 2018.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: raízes sertanejas e identidade nacional. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 460-466.
- _____. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, p. 144-148, 2006.
- MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. Nas dobras do tempo: a narrativa de Graciliano Ramos. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 24, p. 48-59, 2014.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1935.

MALLOY, Letícia; PELINSER, André Tessaro. Ave, a palavra do sertanejo na literatura brasileira. *Millenium*, Viseu, n. 46A, p. 121-127, nov. 2014.

MARTINS, Alessandra Maria Mamere Caixeta. *“Evanira!” e os caminhos da plenitude*. 2013. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) -- Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. Rosalina, a fada do Pinhém. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 41, p. 77-83, 1996.

MARTINS, Teresa B. F.. *Tutaméia: da cristalização à ruptura*. *Itinerários*, Araraquara, n. 8, p. 145-157, 1995.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Ware: Wordsworth Editions, 2002.

MENEZES, Fernanda Renne Borges Sant'Ana de. *Entre a naftalina e a alfazema: linguagem, memória e história em Guimarães Rosa*. 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacases, 2009.

MENEZES, Ronieri Silva. Poética e diplomacia em João Cabral e Guimarães Rosa. In: Congresso Internacional da ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. Disponível em: http://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/035/RONIERE_MENEZES.pdf. Acesso em: 31 de maio de 2016.

MIRANDA, Carolina Izabela Dutra de. Do conto ao romance: interrelações nas obras de Graciliano Ramos acerca da teoria do ressentimento. *ArReDia*, Dourados, v. 2, p. 26-42, 2013.

MOREIRA, Paulo. João Guimarães Rosa between life and death in his own Páramo. In: _____. *Literary and cultural relations between Brasil and Mexico: deep undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 85-96.

_____. *Literary and cultural relations between Brasil and Mexico: deep undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MULFORD, Prentice. *Thoughts are things*. Radford: Wilder Publications, 2008.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.. Rapsódia do pantanal. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 87-95, 2007.

NEEFS, Jacques. Stendhal, sans fin. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 15-44.

NEUMANN, Gerhard, L'écrit, l'oeuvre, l'imprimé: le texte inachevé de Franz Kafka. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 1986, p. 87-99.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1989.

OLEA, Héctor. *Intertexto de Rosa: reconstrução do processo de composição empregado por Guimarães Rosa pela interpretação de um texto (Paramo, estas estórias)*. 1987. 576 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

_____. *O professor Riobaldo: um novo místico da poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães de. *Estranhos no sertão: personagens estrangeiras de Guimarães Rosa*. 2011. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

OLIVEIRA, Edson Santos de. Traços melancólicos em Guimarães Rosa: uma leitura de “Páramo,” de *Estas Estórias*. *Reverso*. Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 71-75, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Ave, palavra*. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 13, p. 139-153, 2008.

OLIVER, Élide. Guimarães Rosa e os astros (com reflexões em Machado de Assis). *Revista USP*, São Paulo, n. 76, p. 129-148, dez. 2007/fev. 2008.

PELINSER, André Tessaro. Antes e depois das primeiras estórias: Guimarães Rosa e a tradição regionalista. *Di@logus*, Cruz Alta/RS, v. 4, n. 4, p. 51-62, 2015.

PEREIRA, Ivani Maria. *Os bestiários de Guimarães Rosa em Ave, palavra*. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Cultura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual latino-americano e a escrita do exílio: “Páramo”, de Guimarães Rosa. In: _____. *A jangada e o elefante, e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura comparada*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p. 123-132.

PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 21-36.

PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

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

PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 2009.

POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. In: _____. *Selected tales of Edgar Allan Poe*. Waterville, Maine: Thorndike Press, 2002, p. 171-184.

_____. The Island of the Fay. In: _____, *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire, Ware: Wordsworth Editions, 2004, p. 545-548.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 195-226.

- PY, Fernando. Estas estórias. In: COUTINHO, F. Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 562-573.
- RAMOS, Graciliano. Conversa de Bastidores. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- REGO, José Lins do. “Sagarana”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1946.
- RODRIGUES, Maria Celeste. *Tarot: uma proposta de vida*. Rio de Janeiro: Maud Editora; Bapera Ed., 2015.
- RODRIGUES, Mário René. La Bogotá de Guimarães Rosa: un cuento de (de) formación. In: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, X, 2012, Jalla, Colombia, p. 1-9.
- ROMANELLI, Kátia Bueno. *A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. 1995. 384 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Batel, 2009, p. 110-117.
- RONCARI, Luiz. As três árvores de Rosa. In: _____. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 105-150.
- ROSA, João Guimarães. Sanga Puytã. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1947.
- _____. Cidade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1948.
- _____. O mau humor de Wotan. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1948.
- _____. O lago do Itamaraty. *Revista Seleções do Reader's Digest*, Rio de Janeiro, ago. 1951.
- _____. A senhora dos segredos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1952.
- _____. Pé-duro, chapéu-de-couro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1952.
- _____. *Terrae vis*. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 jan. 1953.
- _____. Cipango. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 fev. 1953.
- _____. Ao Pantanal. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 5 de abr, 1953.
- _____. Teatrinho. *A manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1953.
- _____. O homem de Santa Helena. *A manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1953.
- _____. Do diário em Paris. *A manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1953.
- _____. Fantasmas dos vivos. *A manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1953.

- _____. Os doces. *A manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1953.
- _____. A chegada de Subles. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1954.
- _____. Do diário em Paris. *A manhã*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1954.
- _____. Uns índios – sua fala. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 maio 1954.
- _____. Aí está Minas: a mineiridade. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1957.
- _____. Além da amendoeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1961.
- _____. Uns inhos engenheiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1961.
- _____. O grande samba disperso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1961.
- _____. Homem, intentada viagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1961.
- _____. O riachinho Sirimim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1961.
- _____. Zoo (Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen), *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1961.
- _____. Circo do miudinho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1961.
- _____. Zoo (Parc Zoologique de Vincennes). *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1961.
- _____. Zoo (Jardin des Plantes). *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jun. de 1961.
- _____. A velha. *O Globo*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 3 jun. 1961.
- _____. A caça à lua. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1961.
- _____. Recados do Sirimim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1961.
- _____. Maior meu Sirimim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1963.
- _____. Sem tangência. *Pulso*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1965.
- _____. Evanira!. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1961.
- _____. *Quemadmodum*. *Pulso*, Rio de Janeiro, 30 out. 1965.
- _____. Cartas na mesa. *Pulso*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1966.
- _____. Nascimento. *Pulso*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1966.
- _____. Zoo (Whipsnade Park, Londres). *Pulso*, 7 jan. 1967.
- _____. Aquário. *Pulso*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1967.
- _____. Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista). *Pulso*, Rio de Janeiro, 1 abr. 1967.
- _____. Zoo (Hagembecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen), *Pulso*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1967.
- _____. Os abismos e os astros. *Pulso*, Rio de Janeiro, 27 maio 1967.

- _____. El Emperador. *Mundo Nuevo*, Buenos Aires, p. 41-43, dez. 1969.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. Cara-de-Bronze. In: _____, *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 77-136.
- _____. O dar das pedras brilhantes. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 307-335.
- _____. Páramo. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 261-290.
- _____. Sanga Puytã. In: _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 45-54.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. Nenhum, nenhuma. In: _____, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 93-100.
- _____. Sequência. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 107-112.
- _____. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. Dão-lalalão. In: _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, [s.d].
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ROSENFELD, Katrin Holtermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro, 2006.
- ROSSI, Érica Alves. *As poesias de Guimarães Rosa em Ave, palavra: um caminho de leitura*. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- SÁ, Maria da Glória de. Resquícios da cultura francesa na obra rosiana. In: Congresso de Letras: Discursos e Identidade Cultural, V, 2005, Caratinga, 2005, p. 567-576.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- SALVADOR DE MADARIAGA Y ROJO. In: Encyclopaedia Britannica.. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Salvador-de-Madariaga-y-Rajo>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

SANGIAGO, Silviano. Soroche, o mal das alturas, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 2012.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 7-11.

_____. Um grande romance truncado. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Niétotchka Niezvânova*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 215-219.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. Os sertões revisitados: Euclides e Guimarães Rosa. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 1-11, dez. 2009.

SILVA, Leonardo Castro da. *Guimarães Rosa e Martin Heidegger*: duas visões sobre o nazismo. 2014. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SILVEIRA, Flávio Azeredo da (org.). *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*, [s.l.]: éditions FAdS, s.d.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOETHE, Paulo Astor. A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 287-381, 2005.

SOUZA, Eneida Maria. Rosa entre duas margens. *Margens/Márgenes*, n. 1, 2002. Disponível em <<https://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/rosa.htm>>. Acesso em 31 de maio de 2016.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Introdução ao imaginário de “Evanira!”, de Guimarães Rosa. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 17, n. 25, p. 15-27, 2008.

SPERBER, Susi Frankl. *Caos e cosmos*: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

STOPA, Carla Maria Ferreira. *Jardins e riachinhos: figuração imaginária das vidas de Rosa*. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

STRAUSS, Emanuel. *Concise Dictionary of European Proverbs*, Londres; New York: Routledge, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TADIÉ, Jean-Yves. Proust et l'inachèvement. In: HAY, Louis. *Le manuscrit inachevé*: écriture, création, communication. Paris: CNRS, 1986, p. 75-85.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

- TAUNAY, Alfredo d'Escagnole. *A Retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.
- TAVARES, Odorico. "Eita, cabra da peste!". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1952.
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Puras misturas: histórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: FAPESP; Hucitec, 1997.
- _____. Os mundos de Rosa. *Revista USP*. São Paulo, n. 36, p. 78-87, 1997-1998.
- _____. João & Harriet (notas sobre um diálogo intercultural). In: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 153-161.
- _____. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 p. 187-202.
- VINCENT, Jon S. *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne, 1978.
- WAITE, Arthur Edward. Introduction. In: MULFORD, Prentice. *The gift of the spirit: a selection from the essays of Prentice Mulford*. London: William Rider & Son, 1919, p. 19-32.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ZANGER, Jules. Poe's American Garden: "The Domain of Arnheim". *American Transcendental Quarterly*, n. 50, p. 93-103, 1981.