



Livia de Sá Baião

**Do “desejo de escrever” à “escritura”:
o percurso de João Guimarães Rosa**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho
Coorientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Maio de 2020



Livia de Sá Baião

**Do “desejo de escrever” à “escritura”:
o percurso de João Guimarães Rosa**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Frederico Oliveira Coelho
Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso
Coorientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Eneida Maria de Souza
UFMG

Profa. Monica Rodrigues Gama
UFOP

Prof. Alexandre Marques Cabral
UERJ

Rio de Janeiro, 19 de maio de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Livia de Sá Baião

Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com a dissertação "A trama e a urdidura em Grande sertão: veredas" e Bacharel em Economia pela mesma universidade.

Ficha Catalográfica

Baião, Livia de Sá

Do "desejo de escrever" à "escritura" : o percurso de João Guimarães Rosa / Livia de Sá Baião ; orientador: Frederico Oliveira Coelho ; co-orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2020.

228 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Arquivos literários. 3. Autor. 4. Biografia. 5. Processo de criação. 6. Guimarães Rosa. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Cardoso, Marília Rothier. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao meu orientador, Fred, pela carinhosa acolhida e pelas inspiradas ideias e caminhos que me abriu.

À minha coorientadora, Marília, pelas deliciosas prosas sobre o Rosa e pelas contribuições sempre certas e sensatas.

A Elisabete Ribas e ao Guilherme, responsáveis pelo arquivo rosiano no IEB, que me receberam tantas vezes e de forma tão acolhedora.

Ao Frederico Camargo, pesquisador dos arquivos rosianos, pela generosidade no compartilhamento das informações.

Ao meu marido, pelo apoio integral às minhas decisões.

Aos meus pais, por terem me conduzido ao caminho das letras.

Aos meus filhos, Pedro, Julia e Zé, fonte eterna de inspiração.

Às minhas irmãs, Patricia e Maisa, minhas revisoras e orientadoras de tese e de vida.

Ao Departamento de Letras da PUC-Rio e, em especial, ao Rodrigo, à Digerlaine e à Francisca.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Resumo

Baião, Livia de Sá; Coelho, Frederico. **Do “desejo de escrever” à “escritura”: o percurso de João Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro, 2020, 228p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta tese é pensar o fazer literário de João Guimarães Rosa e a constituição de sua imagem enquanto autor, a partir de seus arquivos e estabelecer um diálogo com a sua biografia. A proposta é explorar como o escritor passava do “desejo de escrever” à “escritura”; o trânsito entre a forma breve e a forma longa e vice-versa; a sua relação com a imprensa. Por fim, analisaremos o seu romance inacabado *A fazedora de velas*, articulando-o com os últimos livros que publicou em vida e com obras de outros autores, tais como Marcel Proust e Gilberto Freyre. Roland Barthes será o principal intercessor por essas veredas literárias, em especial, os últimos cursos que ministrou no Collège de France, publicados no Brasil sob o título *A preparação do romance (volumes I e II)*.

Palavras-chave

Arquivos literários; autor; biografia; escritura; Guimarães Rosa; imprensa; inacabados; inéditos; processo de criação; romance.

Abstract

Baião, Livia de Sá; Coelho, Fredrico (Advisor). **From the “desire to write” to “scripture”: Guimarães Rosa’s path.** Rio de Janeiro, 2020. 228p. Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The objective of this thesis is to think over Guimarães Rosa creative process and the making of his self-image as an author based on his literary archives and to establish a dialog with his biography. The idea is to explore how he passed from the “desire to write” to “scripture”; his transitioning from short narratives to long ones and vice versa; his relationship with the press. Finally, we will analyze Guimarães Rosa’s unfinished novel *A fazedora de velas (The candle maker)*, linking it with his last books and with the works of other writers, such as Marcel Proust and Gilberto Freyre. Roland Barthes will be our main guide throughout those literary paths, especially the last two courses he delivered at the Collège de France, published in Brazil as *The preparation of a novel I and II*.

Keywords

Author; biography; creative process; Guimarães Rosa; literary archives; novel; scripture; press; unfinished; unpublished.

Sumário

Prefácio	10
Introdução	13
1 O laboratório da escrita rosiana	14
1.1 Os estudos sobre os arquivos de João Guimarães Rosa	14
1.2 O que revelam os arquivos.....	17
1.3 Seus arcontes.....	20
1.4 Guimarães Rosa, escritor e autor.....	29
1.4.1 As entrevistas e reportagens	34
1.4.2 Os animais.....	37
1.4.3 Rosa em cena.....	41
1.4.4 Os nomes de Rosa	50
1.4.5 As viagens	54
1.5 Guimarães Rosa e a “função autor”	56
2 O fazedor de estórias	72
2.1 A matéria-prima	74
2.1.1 As anotações ou <i>Notatio</i>	74
2.1.2 As listas	77
2.1.3 Os diários e as cadernetas de viagem	82
2.1.4 As pesquisas	84
2.1.5 Anotações de leitura	85
2.1.6 A organização dos arquivos	87
2.1.7 Os inacabados.....	88
2.1.8 As lacunas	90
2.2 E de repente o diabo me cavalga	91
2.3 Forma e conteúdo.....	106
2.4 Os titubeios da escrita	110
2.5 Os planos e esboços	113
2.6 A forma breve e a forma longa	117
2.7 A instabilidade dos gêneros.....	123
2.8 Os barqueiros (<i>les passeurs</i>).....	126
3 Do jornal ao livro	131
3.1 O “antijornalista” Guimarães Rosa	133
3.1.1 Dr. J. Guimarães Rosa encontra Dr. Angus Dumbraid (de 1929 a 1946).....	133
3.1.2 A segunda fase: de beija-flores a índios (de 1947 a 1956)	137
3.1.3 Os silêncios, os milagres e os monstros	142

3.1.4 A terceira fase: depois das tempestades (de 1957 a 1967)	144
3.1.4.1 As contribuições para <i>O Globo</i>	146
3.1.4.2 A revista <i>Senhor</i>	150
3.1.4.3 O jornal médico <i>Pulso</i>	153
3.2 Rosa e seus leitores	154
3.3 Quanto aos livros.....	161
4 A preparação do romance <i>A fazedora de velas</i>	171
4.1 O projeto	174
4.2 Desenredando <i>A fazedora de velas</i>	187
4.3 Rosa, Proust e a megera cartesiana	197
4.4 A estória contra a história	202
4.5 Se eu seria personagem.....	213
Conclusão	216
Referências bibliográficas	219
Anexo I – Publicações no jornal <i>Pulso</i>	226
Anexo II – Capa e contracapa <i>Primeiras estórias</i>	228

Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades.

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.

João Guimarães Rosa

Prefácio

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?

Roland Barthes

Sim, esta tese nasceu de uma leitura, muitas vezes, interrompida por excitações e associações. Ao longo das 600 páginas de *Grande sertão: veredas*, levantei muitas vezes a cabeça e desviei os olhos do livro para poder respirar.

Depois, vieram as *Primeiras Estórias*; quando li “Nenhum, nenhuma”, confesso que fechei o livro indignada com Guimarães Rosa. Entendi muito pouco do que li, mas suspeitei que havia muita coisa ali. E tudo ficou mais enigmático com *Tutameia*, mas o humor que permeia a obra fez com que eu devorasse as estórias com enorme prazer. *Corpo de baile*, embora seja um livro povoado de loucos e excêntricos, foi um alívio no meio da loucura. No fim, cheguei ao começo, li *Sagarana* que, diante dos demais, pareceu uma cantiga de roda.

Mas meu *satori* foi mesmo *Grande sertão*. Como diz Roland Barthes, que vai nos acompanhar por boa parte desta tese, “(do) encontro com alguns textos lidos, nasce a *Esperança de escrever*” (Barthes, 2005b, p. 13). Se para o pensador francês, as cenas que geraram o seu *satori*, ou o “desejo de escrever”, foram a morte da avó de Marcel (*Em busca do tempo perdido*) e a morte do Príncipe Bolkonski (*Guerra e Paz*), a cena que causou a minha “conversão” foi a morte de Diadorim. Eu, economista, voltada às ciências exatas e com uma vida dedicada aos números, atendi ao pedido de Riobaldo:

“O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar.” (Rosa, 2006, p. 593)

Dei-lhe meu silêncio. E ele me contou.

A partir daí, resolvi deixar a economia, afinal, como disse minha filha, os números preenchem planilhas de Excel mas a literatura preenche a alma, por isso, decidi entrar para o mundo das Letras.

Assim, poucos anos depois do meu *satori*, conquistei o título de mestre em literatura, com a dissertação *A trama e a urdidura em Grande sertão: veredas – Benjamin relampeja no sertão roseano* e, logo em seguida, comecei o doutorado.

Como objeto da minha tese, escolhi o árduo e fascinante caminho de pesquisar os arquivos de Guimarães Rosa. Digo árduo pela dificuldade de acesso que resulta das rígidas regras para consulta ao acervo literário do escritor, impostas pelo IEB-USP (só é possível consultar o acervo entre 9h e 13h, em datas previamente agendadas e com restrições à quantidade de documentos examinados por vez), da impossibilidade de tirar cópias, obrigando o pesquisador ao insano trabalho de transcrição, e da distância que me separa de São Paulo, que impede o convívio diário com o arquivo. Ao mesmo tempo, é fascinante, porque, como diria Walter Benjamin (2012b), saber perder-se pode ser mais relevante do que achar-se¹ e copiar produz um poderoso efeito sobre a alma daquele que copia². E deixando-me vagar pelas inúmeras pastas, cadernos e papéis, lendo anotações triviais, telegramas e textos, um pouco à deriva, um novo Guimarães Rosa foi se revelando. Transcrevi muitos trechos, conversei com muitas pessoas que conviveram com ele, reli sua obra. Muitos caminhos se abriram, muitas interrogações me ocorreram, poucas respostas. Se quase que nada não sabia, passei a desconfiar de muita coisa³. Passei a duvidar do Rosa diplomata, bom homem, bom marido, bom amigo, bom filho, imagem impecável com sua gravatinha indefectível. Passei a duvidar de muitas declarações que ajudaram a construir sua imagem autoral.

Devo admitir que, muitas vezes, me desviei de minha pesquisa, levada por enigmas que se colocavam diante dos meus olhos e que eu procurava desvendar com uma avidez quase detetivesca. Afinal, sabia que Rosa era mestre na arte de deixar pistas falsas e de construir verdades imaginadas. Um dos exemplos mais emblemáticos e até hoje sem resposta é a autoria de uma série de cartões postais

¹ “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como quem se perde numa floresta, requer instrução” (Benjamin, 2012b, p. 73).

² “Assim unicamente o texto transcrito comanda a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas de seu interior, tais como as abre o texto, essa estrada através da floresta virgem que sempre volta a adensar-se: porque o leitor obedece o movimento de seu eu no livre reino aéreo do devaneio, enquanto o que transcreve o faz ser comandado. A arte chinesa de copiar livros foi, portanto, incomparável garantia de cultura literária, e a transcrição, uma chave para os enigmas da China” (Benjamin, 2012b, p. 14).

³ “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divirjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção — proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode” (Rosa, 2006, p. 15).

destinados ao autor e arquivados na Caixa 47 do Fundo Aracy Guimarães Rosa⁴, sem identificação do remetente, todos com a mesma grafia e enviados entre 1965 e 1967, de diferentes lugares da Europa. O que chama a atenção nesse conjunto de cartões é que todos contêm citações do livro *Tutameia* e foram enviados antes de sua publicação. Achei que, a partir daí, poderia desvendar um pouco mais sobre o processo de elaboração desse último livro publicado em vida pelo autor. Sabia que quase todas as histórias que o compõem já tinham aparecido no jornal *Pulso*, mas achei curioso que alguém tivesse em mãos o mesmo conjunto de recortes de jornal que viria a integrar *Tutameia*, alguns meses depois, e enviasse cartões postais para o autor com trechos do futuro livro enquanto viajava pela Europa, sem assiná-los.

Enfim, foram esses e muitos outros enigmas e encantos que encontrei nos seis anos que convivi com João. Conversamos longamente, durante muitos dias e noites. Hoje, posso dizer que o conheço bastante bem. Ele, por sua vez, pouco me conhece. Nunca perguntou nada sobre a minha vida, nunca quis saber o que me fascinava nos seus livros. E eu, ávida por conhecer o homem por trás das lentes e das letras que tanto admirava, fiz-lhe infindáveis perguntas. Nunca recebi uma resposta direta e objetiva.

Por isso, resolvi aventar hipóteses e tatear os caminhos que se encontram contados aqui.

⁴ Como o cartão sob a referência ACGR-CPO-1010 que traz a imagem da Catedral de Toledo, datado de 14/11/1966, com o trecho “Sacristão e maçom, do alto espiavam” do conto “Umas formas”, de *Tutameia*.

Introdução

Nesta tese, parti dos arquivos de Guimarães Rosa para examinar como se dava o processo de elaboração de seus textos e o entrelaçamento entre a sua vida e a sua obra, em especial nos anos 1960. Nesse percurso, fiz-me acompanhar, principalmente, por Roland Barthes e suas reflexões sobre o “desejo de escrever” e “escritura”, que foram objeto dos últimos cursos que ministrou no *Collège de France*. Dentre as razões que me levaram a escolher esses textos, estão a coincidência de haver um projeto de romance inacabado por parte dos dois autores, da problematização da forma, do trânsito entre a forma curta e a longa e das reflexões acerca do “desejo de escrever”.

Assim, no primeiro capítulo, analiso o acervo literário de Guimarães Rosa e a maneira pela qual ele foi manipulado e rearranjado pelo próprio autor e seus arcontes, tomando como base teórica a conferência que Jacques Derrida fez num colóquio internacional organizado pelo *Freud Museum* e publicada posteriormente como livro, *Mal de arquivo*. Nesse capítulo, tratei também das diferentes *personas* “escritor” e “autor” que se configuraram ao longo de sua carreira literária, inspirada pelo texto de Jorge Luiz Borges, “Borges e eu” e o ensaio de Foucault, *O que é um autor?*.

No segundo capítulo, dediquei-me a pensar o fazer literário de Rosa e como ele navegava entre as formas curtas e longas, baseando-me nos prototextos que encontrei em seus arquivos e na sua obra publicada. Aqui, contei com a companhia de diversos autores, mas Proust e Mallarmé, além de Barthes, foram fundamentais para guiar minha caminhada.

No terceiro capítulo, o tema explorado foi a relação de Rosa com a imprensa e como isso afetou os livros que publicou ao longo de sua vida. Além de descrever e contextualizar as contribuições que ele fez no período que vai de 1929 até 1967, busquei investigar a maneira pela qual o autor usou a imprensa, de acordo com seus interesses, em cada momento de seu percurso literário.

Por fim, chegamos ao quarto e último capítulo, no qual abordo o romance inacabado *A fazedora de velas*, ressaltando de que maneira ele difere dos demais projetos literários de Rosa, como ele pode ser articulado com as suas últimas obras publicadas em vida, com obras de outros autores e com a sua própria biografia.

1

O laboratório da escrita rosiana

Neste capítulo, discorro sobre o processo de pesquisa e arquivamento de Guimarães Rosa, o que revelam seus arquivos e seus espaços lacunares, e como o escritor construiu sua imagem autoral ao longo de sua vida literária.

É minha intenção ressaltar não só os aspectos do escritor etnógrafo, que percorreu o interior do Brasil em busca lascas de vida, mas também do diplomata-escritor, que produzia fragmentos poéticos a partir de observações prosaicas e cotidianas, sem precisar sequer sair de seu apartamento e que, depois, eram incorporados a suas obras. Buscarei explorar os diferentes suportes e a variedade de sinais gráficos aos quais recorria, de palavras e sintagmas a mapas e desenhos, além de tentar entender como ele organizava seus documentos. Por fim, considerando o caráter necessariamente incompleto e fragmentário de qualquer arquivo, destacarei seus vazios, procurando refletir sobre os desejos e pulsões do autor e seus familiares e as forças políticas que levaram ao ocultamento, destruição, preservação e revelação de documentos, no processo de migração do espaço privado para o público.

1.1.

Os estudos sobre os arquivos de João Guimarães Rosa

Comecei a frequentar o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) em 2015, no segundo ano do meu mestrado, motivada pelo desejo de conhecer um pouco mais sobre o processo de criação do livro que era o objeto da minha dissertação, *Grande sertão: veredas*. Encontrei pouquíssimos documentos relacionados ao livro, mas me deparei com outros rascunhos, manuscritos, planos e esquemas, milhares de listas de palavras e sintagmas, fascinei-me pela literatura em estado latente que estava espalhada por todas aquelas folhas avulsas e cadernos cuidadosamente anotados e arquivados pelo autor. Encontrei ali um acumulador de fragmentos de linguagem, que, como acontece com a figura do colecionador benjaminiano (Benjamin, 2013, p. 97), mantinha uma relação profunda de posse com eles. Não à toa, grande parte das palavras e expressões se encontra precedido

de m% ou M%⁵ ou “meu x por cento”, usado quando, ao transcrever, o autor se apropriava de alguma palavra, expressão ou sintagma, tomando “posse” deles. Encontrei um Guimarães Rosa vivo e pulsando naqueles fragmentos que permaneciam à espera de sua potência criadora.

Desde então, passei a visitar esporadicamente a USP, para consultar o acervo do escritor junto ao IEB (Fundo João Guimarães Rosa e o Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa), a Biblioteca Guimarães Rosa e a Biblioteca Mindlin. Percorri outras instituições: a Fundação Casa de Ruy Barbosa (Rio de Janeiro), a Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro), o Museu Casa Guimarães Rosa (Cordisburgo), o acervo da editora José Olympio guardado junto à Biblioteca Nacional e ainda tive a oportunidade de consultar documentos pertencentes a seus dois editores franceses, Albin Michel e Éditions du Seuil, no Imec (Abbaye d’Ardenne, em Caen, na França). Restam três moradas que, com certeza, guardam importantes documentos do autor, mas a elas nunca tive acesso: a casa de Eduardo Tess, neto de Aracy Moebius de Carvalho, segunda esposa de Guimarães Rosa, e as casas de suas filhas com a primeira mulher, Vilma e Agnes Guimarães Rosa. Registros de pesquisadores que tiveram acesso a esses acervos atestam a importância dos documentos que restam ali guardados, ainda na esfera privada. Dentre os mais importantes, podemos citar um esquema do *Grande sertão*: veredas, que se encontra reproduzido na última página do livro *Signo e sentimento*, de Suzi Frankl Sperber, e os rascunhos finais datiloscritos do mesmo livro mencionados por Ana Luiza Martins da Costa, no Caderno de Literatura do Instituto Moreira Salles sobre o autor (Costa, 2006, pp. 187-235).

Também pude me valer de teses e dissertações sobre os arquivos do autor, importante material de consulta, dadas as restrições de acesso ao acervo do IEB apontadas no Prefácio desta tese. Foram vários os pesquisadores que se dedicaram a investigar os arquivos de Guimarães Rosa, desde que seu acervo foi adquirido pelo IEB, em 1973. Muitos excelentes mestres e doutores me precederam e produziram teses, dissertações e artigos, dos quais pude me beneficiar para melhor compreender e adentrar os arquivos literários desse escritor. Os trabalhos pioneiros da década de 1980 resultaram do processo de organização dos documentos e foram

⁵ O símbolo m% foi analisado em maior profundidade por Maria Celia Leonel (1985), Sandra Vasconcelos (1997) e Ana Luiza Costa (2002).

seguidos por outras importantes investigações nos anos 1990, principalmente, sobre as obras inacabadas e que coincidiram com a chegada da crítica genética ao Brasil⁶. A maior parte desses estudos foi marcada por uma rigorosa aplicação da metodologia prescrita no arcabouço teórico desenvolvido por Pierre-Marc de Biasi em *La critique génétique*⁷.

Em meados dos anos 1980, Sandra Vasconcelos desenvolveu o trabalho *Baú de alfaias* (1984) e Maria Célia Leonel, com *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto* (Leonel, 1984), debruçou-se sobre a gênese das narrativas de *Corpo de baile*, rastreando nos cadernos, cadernetas e pastas, anotações que seriam incorporadas nas sete novelas que compõem o livro. Depois vieram os trabalhos de Neuma Cavalcante sobre a novela *Bicho mau* (Cavalcante, 1991)⁸; Iná Verlangieri, que explorou a correspondência de Rosa com a tradutora Harriet de Onís (Verlangieri, 1993); Cleuza Carvalho, que buscou reconstituir a gênese do romance inacabado *A fazedora de velas* (1996); Katia Romanelli (1995), que analisou seis contos de *Tutameia* publicados na revista *Pulso* (1995); e Elizabeth Ziani, sobre o conto “Remimento”, também inacabado (Ziani, 1996).

Já no início dos anos 2000, foi a vez de Ana Luiza Martins da Costa, com sua relevante pesquisa sobre os documentos inéditos e éditos produzidos durante o processo de elaboração de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, em especial, o caderno de leitura de Homero, que combina o registro de passagens da *Iliada* e da *Odisseia* com notas de leitura sobre a narrativa épica e as publicações do autor na imprensa. Mais recentemente, outros dois pesquisadores, Monica Gama e Frederico Camargo deram importantes contribuições para um melhor entendimento sobre o processo de escrita de Rosa e seu acervo. Frederico Camargo, em sua dissertação (2013), dedicou-se ao levantamento e registro dos documentos arquivados na série “Estudo para obra”, fazendo uma breve descrição do conteúdo de cada uma das pastas e cadernos. Em sua recente tese *O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas*, Frederico buscou “contribuir para uma compreensão mais abrangente das inflexões da prática criativa” (2018, p. 16) e

⁶ Não tenho a intenção de fazer aqui uma listagem exaustiva, por isso, cito apenas os trabalhos que considere mais relevantes para a minha pesquisa.

⁷ Para mais informações, ver Ziani, 1996, p. 19.

⁸ “Bicho mau” integrava o volume *Contos* com o qual Rosa concorreu ao concurso da Livraria José Olympio em 1937, mas só foi publicado após a sua morte, em *Estas estórias*.

trazer um novo olhar sobre as apreciações canônicas e já cristalizadas sobre o escritor. Monica Gama, por sua vez, analisou o fazer literário de Rosa em sua dissertação intitulada *O que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutameia* (2008) e, também, sobre a autorrepresentação do autor em suas obras, na tese de doutoramento *Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa* (2013), todos fontes de inspiração e frequentes consultas para o presente trabalho.

É o meu olhar misturado ao olhar de outros pesquisadores e ancorado em reflexões teóricas sobre arquivos e o fazer literário, que passo a descrever aqui. No entanto, como o arquivamento nunca é uma prática neutra, busquei evitar o fascínio da “ilusão de verdade”, aquela que provém da natureza do arquivo pessoal, que contém uma documentação produzida com a marca da personalidade, e não destinada explicitamente ao espaço público que, em tese, poderia revelar seu produtor de forma "verdadeira" (Gomes, 1998, p. 125) e reforçar a consciência de que esses arquivos são fruto de uma ação subjetiva, intencional e arbitrária. Há que se desconfiar sempre da espontaneidade e da intimidade que marcam os registros.

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (Artières, 1998, p. 31)

1.2. O que revelam os arquivos

O principal acervo do escritor João Guimarães Rosa tem morada no IEB desde 1973, quando foi adquirido da família, pelo valor de 70 mil cruzeiros, hoje equivalentes a, aproximadamente, R\$ 300 mil. O Fundo João Guimarães Rosa guarda quase dez mil documentos, entre folhas soltas, cadernos, cadernetas, cartas, fotografias, recortes de jornais, documentos pessoais e diários. Junto com os documentos, foram adquiridos 2.730 livros que compunham a biblioteca do autor na data de sua morte e que também se encontram no IEB (Biblioteca Guimarães Rosa). Em 2003, a família da segunda esposa de Guimarães Rosa doou à mesma instituição, um acervo composto por cerca de seis mil documentos que vieram a constituir o Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Grande parte desse acervo

diz respeito à vida pessoal de D. Aracy, sua correspondência com a mãe, com o filho, outros familiares e amigos, diários, recortes de jornal, livros de receitas, mas também inclui manuscritos de Guimarães Rosa, correspondência ativa e passiva do autor e importantes anotações de D. Aracy referentes ao marido. Somente consultando os dois fundos e a sua biblioteca, é que se pode ter uma ideia mais precisa sobre a vida e a obra de João Guimarães Rosa.

O deslocamento desses dois acervos do espaço doméstico para o espaço público marcou a constituição de um novo domicílio, no caso o Instituto de Estudos Brasileiros, atualmente situado em moderna edificação na USP (no Espaço Brasiliana, no Butantã, São Paulo), uma verdadeira “residência de magistrados superiores”. Sob o comando dos novos arcontes, os atuais responsáveis pela segurança física e garantia de acesso, os documentos foram reunidos num *corpus* único e colocados à disposição de “autoridades hermenêuticas legítimas”. Como ressalta Derrida, a “morada, este lugar onde se demoravam, marca a passagem institucional do privado para o público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto” (2001, p. 13). Esses dois fundos contêm muitos rastros da vida de Guimarães Rosa, do seu fazer literário e restos de suas obras. Guardam também muitas lacunas e segredos, as marcas da pulsão de destruição, que trabalhou e ainda trabalha em silêncio, como se verá mais adiante. Serão os restos que sobraram do arquivo que trabalha contra si mesmo, do embate entre o princípio do prazer e a pulsão de morte, o que Derrida nomeou como “mal de arquivo”, que nos guiará por esta pesquisa (Derrida, 2001).

Os documentos aos quais tive acesso, até hoje, revelam um autor colecionador, acumulador metódico, não muito diferente de outros escritores, como Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, James Joyce, Émile Zola ou Gustave Flaubert. Joyce e Zola acumularam imensos volumes de notas, quase impossíveis de desbravar. Flaubert guardou quase todos os prototextos de seus livros, sendo possível acompanhar a gênese de cada um deles.

Rosa e Flaubert tinham em comum a prática de acumulação de extenso material de pesquisa para a preparação de uma obra, e ambos podem ser pensados como escritores pesquisadores ou “*écrivains-chercheurs*” que, segundo Biasi, seriam escritores

...pour qui la création implique non seulement toutes sortes d'investigations et de

*vérifications dans les différents domaines du savoir, mais aussi une curiosité “intempestive” qui déborde largement les exigences documentaires de l’œuvre et qui se solde par une véritable remise en cause du concept de vérité*⁹. (Biasi, 1990, p. 23 *apud* Camargo, 2013, p. 16)

Já Rosa e Drummond compartilhavam a mesma compulsão pelo arquivamento de seus próprios textos e da fortuna crítica publicados em periódicos. Em carta que enviou a Abgar Renault, em 26 de abril de 1972, Drummond confessava a sua “mania do arquivo” e o vivo interesse pela recepção da própria obra:

Chegaram novos recortes, colhidos pela sua diligência amiga. E você ainda me pergunta se me interessam? Claro que sim. Tenho a mania do arquivo no sangue, e você vem sendo o meu mais eficiente fornecedor de coisas arquivadas (Existe palavra?...). *Merci*, pois, por tudo que me tem mandado e, espero, continue a mandar. (Drummond *apud* Marques, 2015, p. 184)

Guimarães Rosa também se valia da sua relação com amigos, familiares, editores e diplomatas para garantir o acesso a tudo que saía sobre sua obra, pedindo a todos que lhe enviassem recortes: “Tudo que aparecer aí, sobre – artigos, notas, anúncios, notícias etc. - vai ajuntando num envelope grande, depois mande. Estou aqui feito passopreto em ninho de tico-tico. Mande”¹⁰ (Rosa *apud* Gama, 2014, p. 137). Em relação aos textos de sua autoria, tudo foi cuidadosamente arquivado¹¹.

Embora o Fundo João Guimarães Rosa tenha sido adquirido em 1973, ele só começou a ser classificado a partir de 1979 (Lara, 1987, p. 153). Os arcontes do IEB reorganizaram os documentos, alterando a classificação original, prática bastante comum quando se dá a passagem de um acervo da esfera privada para a esfera pública, como ressalta Reinaldo Marques: “Dessa forma, os fundos documentais do escritor são tratados segundo princípios arquivísticos, biblioteconômicos e museológicos; são apropriados por saberes disciplinares” (2015, p. 19). Nessa passagem, os princípios que nortearam a organização original

⁹ ...para quem a criação implica não somente em todos os tipos de investigações e de verificações em diferentes campos do saber, mas também em uma curiosidade “intempestiva”, que transborda, em muito, as exigências documentais da obra e que resulta em um questionamento do próprio conceito de verdade (tradução livre).

¹⁰ Carta a Guilherme Figueiredo, de 27 de março de 1965.

¹¹ Desde suas primeiras publicações, quando ainda era estudante de medicina e tinha cerca de 20 anos até os textos publicados no final de sua vida, na coluna que dividia semanalmente com Carlos Drummond de Andrade, no jornal médico *O Pulso* (1965 a 1967).

do arquivo, em geral, resultado da necessidade do autor de ter uma identidade reconhecida, do desejo de escrever a sua própria história e do uso que fazia dele no seu processo de criação são abandonados e “substituídos por princípios ordenadores preconizados por saberes especializados” (Marques, 2015, p. 19).

Buscando ler o arquivo a contrapelo, procurando fazer conexões diferentes daquelas sugeridas pelo ordenamento atual, procurei identificar as relações de forças que o atravessam, os dispositivos de poder que o estruturam e as questões políticas que atuaram na seleção do que restou guardado e o que foi suprimido, apagado não só pelo autor, mas também pelos arcontes que o sucederam. Como se verá, não foram poucos os que se apresentaram após a sua morte e exerceram, com bastante eficácia, seu poder de destruição, de restrição de acesso, publicação e reprodução, além do direito e competência hermenêuticas (Derrida, 2001, p. 13).

1.3. Seus arcontes

Depois de submetido à pulsão de destruição do próprio autor, os arquivos rosianos passaram pelos seus primeiros arcontes, os familiares, que se apresentaram ainda na esfera privada, quando da preparação da sua passagem para o IEB, exercendo, eles também, seu poder de destruição e preservação. Ao disponibilizar um conjunto de documentos de um indivíduo (no caso, um escritor) para consulta franqueada e livre, seja numa instituição pública ou privada, espera-se mesmo que haja algum tipo de seleção e que nem tudo seja deixado para o escrutínio público. É condição inerente de um arquivo pessoal a tensão entre o direito ao acesso à informação e o direito à privacidade. O direito à informação, à liberdade de opinião e de expressão devem ser restringidos pelo direito à privacidade, afinal, a vida íntima de uma pessoa não constitui matéria de interesse geral, nem exige publicidade. Assim, o indivíduo tem o direito de se sentir lesado quando sua intimidade é invadida ou divulgada sem sua autorização ou de seus familiares (Marques, 2015, p. 69).

Nesse sentido, dois aspectos do acervo merecem destaque: o primeiro é a forma metódica e cirúrgica com que anotações destinadas a um lugar secreto foram suprimidas pelos primeiros arcontes (os próprios autores ou seus familiares); o segundo, são as inexplicáveis ausências de sua biblioteca de livros que Rosa

comprovadamente leu e tomou notas. O primeiro aspecto pode ser observado pelos inúmeros e cuidadosos recortes feitos à tesoura na agenda de capa azul que leva o título “Agenda 1951”, de autoria de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (ACGR-2020)¹². Há cortes nas páginas dos dias 2 a 5, 10 a 13 de abril, 1 e 2, 15 e 16, 29 e 30 de maio, 25 e 26 de junho, 7 e 8, 25 e 26 de novembro e 2 e 3 de dezembro, e as páginas referentes aos dias 15 e 16 de outubro e 26 e 27 de dezembro foram arrancadas. Curiosa é a decisão de transferir à esfera pública o diário recortado ao invés de simplesmente mantê-lo no âmbito privado, questão que se complica quando nos deparamos, em outra agenda que traz anotações de 1955, com a seguinte observação: “Será que Joãozinho é capaz de gostar mesmo verdadeiramente de alguém? Às vezes chego a duvidar seriamente...” (ACGR-2222, p. 141 – 12/10/1955). O movimento de supressão pode ter partido da própria autora, que viveu por 102 anos, tempo suficiente para apagar rastros e restos “indesejáveis”, diferente do marido, que teve uma morte inesperada, aos 59 anos. É possível também que os recortes tenham sido feitos por seus familiares, interessados em preservar somente a sua imagem e deixar escapar algo sobre o escritor ou, ainda, não se pode ignorar a possibilidade de que alguns comentários tenham passado despercebidos aos olhares escrutinadores de todos. No Fundo João Guimarães Rosa, não encontrei documentos recortados, mas, certamente, faltam diários, anotações mais íntimas, correspondência de cunho mais pessoal e, a grande lacuna, os esboços, planos e primeiras versões de suas obras já publicadas. Seriam os segredos que ele quis guardar?

Além de toda investigação possível e necessária, nos perguntaremos sempre o que Freud (por exemplo), o que todo “*careful concealer*” quis manter secreto. Perguntaremos o que Freud pode preservar de seu direito incondicional ao segredo, ardendo de desejo de saber, de fazer saber e de arquivar; o que dissimulou para sempre? O que se dissimulou ou o que ele dissimulou ainda além da intenção de dissimular, de mentir ou perjurar. (Derrida, 2001, p. 129)

O que teria Guimarães Rosa dissimulado para sempre? O que nosso “*careful concealer*” quis manter secreto? Seria possível, a partir de seus arquivos, desvendar

¹² As abreviaturas “JGR” e “ACGR” se referem aos Fundos João Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho Guimarães Rosa que estão arquivados junto ao Instituto de Estudos Brasileiros na USP. Os códigos correspondem à classificação dos documentos em cada um desses fundos. Daqui em diante, serão usadas as abreviaturas e códigos para identificação das citações.

algumas camadas dos mistérios que envolvem sua vida, tão bem guardados pela família? Os ataques perpetrados por suas filhas a quem quer que se apresentasse como biógrafo do autor intimidaram qualquer tentativa e, até hoje, resta uma grande lacuna nesse sentido. Alaor Barbosa (2007), o único que se aventurou até agora por esse difícil caminho, escreveu uma biografia bastante reverente ao autor. Ignorou passagens obscuras e contribuiu para “santificação literária” de Guimarães Rosa, além de reforçar as imagens tão bem tecidas pelo próprio, ao longo de sua vida. Apesar de citar Vilma Guimarães Rosa 19 vezes e transcrever vários trechos de seu livro *Relembraimentos*, foi acusado de plágio por ela. Seu livro foi retirado de circulação, sofreu represálias financeiras e constrangimentos morais. O caso chegou ao Superior Tribunal de Justiça, que encerrou definitivamente a briga em maio de 2015, garantindo o direito de publicação do livro e o pagamento de uma indenização ao biógrafo por danos morais. Entretanto, Alaor, que dedicou cinco anos da sua vida a pesquisar sobre o autor, não quis mais republicá-lo, apesar do direito garantido pelas vias judiciais. Tampouco quis publicar o Tomo II que já estava programado e, provavelmente, com boa parte já escrita, uma vez que seu índice está incluído no Tomo I.

O segundo aspecto a ser ressaltado, a ausência em sua biblioteca de livros que foram lidos e relidos por Rosa, como atestam suas notas de leitura, comentários em entrevistas e anotações tem, como exemplos mais emblemáticos, os livros de Machado de Assis e Clarice Lispector. De Machado, há uma edição espanhola de *Memórias póstumas de Brás Cubas*¹³, sem qualquer marginalia. Nenhum brasileiro leria Machado somente em espanhol! De Clarice, há apenas um livro, *Alguns contos*¹⁴, com dedicatória da autora para Guimarães Rosa e muitos trechos sublinhados. Sobre Machado e Clarice, Rosa tece comentários ao longo de toda a sua vida, são inúmeras as citações espalhadas pelas folhas avulsas e cadernos, como estes:

- De Clarice Lispector:

“Havia um silêncio como quando há tambores batendo”. (JGR-Caderno-18, p. 20)

¹³ *Memorias póstumas de Brás Cubas*, por Joaquim Maria Machado de Assis; introd. de Lucía Miguel Pereira; traducción de A. Alatorre; notas del traductor y de Pero de Botelho. México: Imprenta México; Fondo de Cultura Económica, 1951.

¹⁴ Lispector, C. 1925-1977: *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, Serviço de Documentação [1952]. 51 p.: 20 cm.

“Amanhã, seu bobo, é que nem quando se dorme”. (JGR-Caderno-18, p. 21)

“No domingo límpido, que parecia ter amanhecido antes da hora”. (JGR-Caderno-18, p. 21)

- De Machado de Assis:

Espreições

"Nada obstante a sua preocupação de..."

"Mas vi também que, a menos de lhes pegar nas mãos e mandar que se ausassem..."

} ll. de Assis

“Diário de guerra”, Fundo Henriqueta Lisboa, Acervo de Escritores Mineiros, UFMG

O diálogo entre o conto “O espelho” de Machado (do livro *Papéis avulsos*, 2011) e “O espelho” de Rosa (de *Primeiras estórias*) foi amplamente explorado pela crítica literária e, no entanto, não há um exemplar de *Papéis avulsos* ou qualquer outro livro do escritor carioca na biblioteca Guimarães Rosa, a não ser o exemplar já mencionado.

Suzi Frankl Sperber (1976) fez o levantamento dos livros pertencentes à biblioteca-espólio do autor (“apêndice bibliográfico” - p. 159-201) ainda no espaço privado, antes mesmo de sua biblioteca ser transferida para o IEB e justifica assim as ausências:

Foi quando tivemos acesso à biblioteca espólio de João Guimarães Rosa que não tinha apego aos livros como entidades físicas. Só conservou aquilo que lhe interessou mais: no momento da sua morte, a sua biblioteca continha só 2.477 livros. [...] Sabemos que deixou livros para trás, nos países em que serviu como diplomata; que leu livros de bibliotecas, ou cedidos por amigos; que deu ou emprestou livros. (Sperber, 1976, p. 16-17)

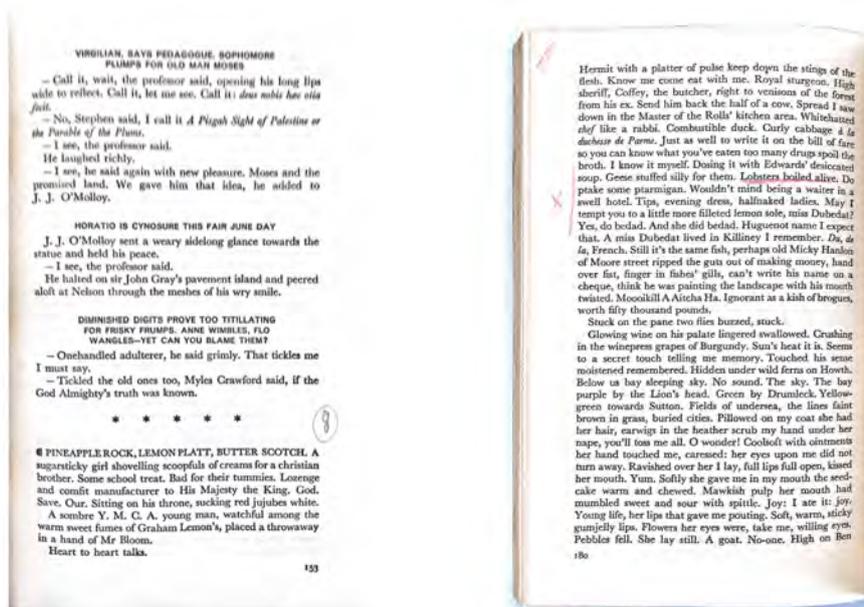
Ora, as notas de leitura de Rosa sobre os livros de Machado e Clarice não deixam dúvida de que ele os tinha à mão e os consultava de forma permanente. É bastante improvável que esses livros tenham sido “deixados” para trás, que tenham sido exemplares de bibliotecas ou cedidos por amigos. É muito mais provável que eles tenham sido mantidos pela família.

Por outro lado, a marginalia do exemplar de *Ulysses* (1939), pertencente à biblioteca do autor, coloca em questão a afirmativa que consta na carta enviada a Mary Lou Daniel, em 3 de novembro de 1964:

De Joyce, só li parte do *Dubliners*. O *Ulysses*, fiz várias tentativas, que nunca foram

além de pedaços de páginas. Acho nele um ludismo, uma atitude que não me é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de "voulu", que me repele... (JGR-CC-01,64)

No citado exemplar, os capítulos não são numerados, o que dificulta a leitura. Rosa se deu ao trabalho de numerar capítulo por capítulo e, ainda, de fazer pequenas marcas ao longo do livro.



p. 153 e 180 do exemplar de *Ulysses* (1939), da biblioteca de Guimarães Rosa no IEB, com as marcações feitas pelo próprio autor

Assim, podemos levantar duas hipóteses: a primeira é de que ele tenha lido o livro após o envio da carta a Mary Lou Daniel (entre dezembro de 1964 e novembro de 1967) e a segunda, que considero mais provável, é que ele tenha lido atentamente cada capítulo de *Ulysses*, mas não queria ter sua imagem associada ao autor irlandês, tendo se manifestado a esse respeito inúmeras vezes: “Não estão certos quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista” (Lorenz, 1985, p. 85).

O diálogo entre Rosa e Joyce é apontado por Augusto de Campos e inúmeros outros críticos literários. Como leitora interessada em James Joyce e tendo lido *Ulysses* pouco tempo depois de uma das minhas releituras de *Grande sertão: veredas*, a relação entre os dois autores sempre me chamou atenção. Esse tema foi, inclusive, objeto do meu projeto de mestrado, que acabei abandonando nos

primeiros meses de curso. Nele, eu me propunha a analisar como a questão do tempo permeia os dois romances desses autores canônicos.

Há inúmeras interseções entre *Ulysses* e *Grande sertão*, a começar pelo próprio momento cronológico das histórias narradas (primeiras décadas do século XX), as questões metafísicas que pontuam as duas obras, o experimentalismo linguístico, a viagem/travessia de Bloom e Riobaldo, a importância dos rios Liffey e São Francisco, as abordagens da memória e do tempo. Algumas dessas interseções foram apontadas por importantes críticos como Augusto de Campos, em seu ensaio, “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”. Ele destaca a semelhança dos procedimentos linguísticos, típicos de uma atitude experimentalista perante a linguagem, quer seja em termos lexicais, com o uso das palavras *porte-manteau*, aglutinações, afixações, aliteraões e rimas, quer seja pela sintaxe, rítmica e pontuada (Campos, 1983, p. 324). Sobre o tema do tempo, Campos declara que, assim “como Joyce, o nosso Guimarães enfrenta a problemática de um romance intemporal, ou melhor, atemporal” (Campos, 1983, p. 327). O mesmo acontece quando investiga o esquema circular da narrativa: “Verte. Reverte. Eis o curso, ricorso de Vico e Joyce nos lábios de Riobaldo” (Campos, 1983, p. 328), ou quando afirma, acerca do método da tematização musical, que o de Rosa se assemelha ao de Joyce. (Campos, 1983, p. 332). Por fim, Augusto de Campos conclui não haver dúvida de que Guimarães Rosa se aproxima de Joyce, e que traçar essa afinidade não significa reduzir a importância da obra do primeiro, pelo contrário, “é situá-la no ápice da criação literária contemporânea” (Campos, 1983, p. 348).

Permitam-me discordar de Augusto de Campos, pois acho que Rosa foi além, fazendo uma “assimilação inquieta, antropófaga” do autor irlandês. “O leitor que, transformado em autor, surpreende o modelo original em suas limitações, em suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções” (Santiago, 2000, p. 20). Na novela “Cara de Bronze”, Rosa flerta com diferentes formatos (drama, cinema, poesia, canções e prosa) e insere no texto listas de nomes e expressões infundáveis, assim como acontece no capítulo 12 de *Ulysses* (Ciclopes). Só que, na lista de nomes de árvores e plantas, Rosa vai mais longe, faz poesia e consegue produzir uma narrativa a partir deles.

Daí. Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela

antropomorfização etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí etc. (“Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” - Ruskin.)
Há mais. À página 600, você encontrará uma verdadeira “estórinha”, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (Rosa, 2003a, p. 94)

A mesma estrutura de perguntas e respostas que aparece em “Cara de Bronze” está no capítulo 17 do romance joyceano. Além disso, em duas obras inéditas, Rosa ensaia trechos em forma de monólogo interior, técnica amplamente utilizada por Joyce. Na página 19 do romance inacabado *Rei de ouros, rei de espadas*, no capítulo intitulado “A busca”, encontramos o seguinte monólogo:

...encontrei que no bolso eu tinha pente, para os cabelos; supri, mal ou bem, com bochechos, a falta de escova-de-dentes; e dei-me bom prazo a limpar e acertar partes da minha roupa, empregando unha, alisamentos, piparotes e saliva, segundo a carinhosa maneira dos bichinhos domésticos. E então descobrindo que parte desse poder advinha de achar-me em território alheio e semipúblico, sem pouso que aninhar qualquer indolência e as sobras dos dias, acumuladas, tendo sido o dia anterior notavelmente histórico, marcado por queda brusca, em crise, e ascensão notável subsequente, e (aqui, mental cabeceio para não figurar Pedro e Ermelinda e a casa ex-minha de Ermelinda e Pedro, lugar e pessoas cuja lembrança era primeiro ponto do meu programa definitivamente sepultar) e que, pois, dormido e despertado naquele ponto sem abrigo, tudo me levava a desejar movimento e expansão, dali saindo, e (também de Alice não quero lembrar-me, bem como tudo que seja pessoal, no passado) que 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-mêsimo a fim de preparar-me para poder viver plenamente, segundo o que entendia por o mínimo digno de uma criatura humana que anseia por superar-se, e pois, disso famintamente necessita, e pois, a que (serei só eu?) repugna com dor real o presente ser e estar de humano posto que todos, teórica e razoavelmente. devíamos ter nascido sumamente sãos, sumamente belos... (JGR-M-18,16, p. 19)

E por aí vai a digressão, que se estende por três páginas sem ponto, sem parágrafo, terminando em “...sobre essa zona germinadora, estranha, inabrangível e poderosa, que reside por baixo mesmo dos pensamentos...” (JGR-M-18,16, p. 21). Enfim, são muitas as relações que podem ser estabelecidas e acabariam por se constituir em outra tese caso fossem aqui exploradas.

Assim imagino, especulo, fantasio, que as moradas privadas da família Tess e de Vilma e Agnes Guimarães Rosa ainda guardam muitos segredos, muitos livros com marginalia, correspondência pessoal, esquemas e planos das obras já editadas, fotografias de Rosa em trajes de banho, cartões postais e cartas de amantes.

Depois dos familiares, outros dois importantes arcontes atuaram na preservação e destruição dos arquivos, antes que eles chegassem ao espaço público:

seu amigo Paulo Rónai e sua secretária Madu (Maria Augusta de Camargo Rocha), que esteve ao seu lado durante 10 anos, desde 1957 até a sua morte, em 1967. Madu foi responsável tanto pela preservação de inúmeros documentos originais, quanto por garantir a existência de cópias de sua correspondência ativa, arquivar, datilografar documentos manuscritos e, até mesmo, produzir anotações que seriam incorporadas pelo autor em suas obras. Não tão importante quanto Boswell, secretário de Samuel Johnson, ou Eckermann, secretário de Goethe, que chegaram a escrever biografias sobre seus empregadores-escritores. No entanto, Madu desempenhou relevante papel na edição de obras póstumas, como atesta Rónai: “Segundo informação de sua secretária e colaboradora, D. Maria Augusta de Camargo Rocha - a quem sinceramente agradecemos a sua preciosa ajuda no preparo desta edição ...” (Rónai, 1969, p. xiv). Ela exerceu o seu poder de memória e destruição que lhe foi outorgado pela função de secretária, bem como o fez seu amigo Paulo Rónai, arconte de primeira hora, que, além de deter o poder de destruição e preservação, também gozava de prestígio para exercer a função de hermeneuta privilegiado, tendo produzido inúmeros artigos críticos sobre a obra rosiana e responsável pelos prefácios das edições póstumas de *Tutameia*, *Ave palavra* e *Estas estórias*.

E finalmente, chegamos aos atuais arcontes, os profissionais do IEB (arquivistas, curadores, pesquisadores, bibliotecários), responsáveis pela guarda e preservação dos Fundos João e Aracy Guimarães Rosa, bem como da biblioteca póstuma do autor.

Hoje, todos os documentos do Fundo Guimarães Rosa ficam acondicionados em caixas de tampas pretas e laterais verdes, e o Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa tem as laterais de cor vinho:



Fotografia tirada na sala de consulta do IEB em 12 set. 2019

Em 1979, como já mencionado anteriormente, o acervo foi submetido ao primeiro processo de reordenamento, sofrendo alterações tanto no sentido topológico (lugar, acomodação espacial), quanto nomológico (leis de organização e operação dos arquivos). À época, os documentos foram acondicionados em pastas suspensas e guardados em dois armários, conforme relato de Sandra Vasconcelos (1982, p. 179):

Abertos os envelopes e pastas, examinado o seu conteúdo, bem como dos cadernos, cadernetas, organizou-se o material de acordo com seu conteúdo e forma. A distribuição do material em pastas suspensas, mais os volumes encadernados, organizados em dois armários de aço, possibilitou a realização de um segundo inventário, abrangendo três grandes séries que supomos definitivas: I - Vida; II - Obra; III - Diversos.

Depois disso, o Fundo João Guimarães Rosa foi submetido a várias reclassificações. Algumas, como salienta Camargo sobre o conjunto de documentos acondicionados na Pasta JGR-EO-16,02, sob o título “Ave, Palavra”, não fazem sentido: “Supomos, então, que os responsáveis pela organização desse material foram conduzidos erroneamente a agrupá-lo com outros subconjuntos também assim nomeados, somente por conter notas sobre aves” (Camargo, 2013, p. 89). Outros rearranjos procuraram preservar a classificação original, que deixou traços: várias caixas ainda guardam as pastas de cartolina, de cor parda, com a identificação inicial atribuída pelo autor.

(Os fundos documentais do escritor) São manipulados e rearranjados por diversas subjetividades, de acordo com variados pontos de vista. Novos arcontes - arquivistas, bibliotecários, museólogos, curadores, professores, pesquisadores - se responsabilizam pelo arquivo do escritor, empenhados na tarefa às vezes interminável de remanejar, classificar e expor seus documentos, examinando-os e os interpretando. Detentores de certo privilégio hermenêutico, esses novos guardiões passam a falar a partir do arquivo literário e em nome dele. (Marques, 2015, p. 34)

Cabe ressaltar, por fim, o poder de interpretação dos arquivos, detido pelos arcontes do IEB e da USP. À exceção da Ana Luiza Martins da Costa, que, à época da produção de sua tese, estava vinculada à Uerj, as mais importantes teses, dissertações e trabalhos publicados sobre os arquivos rosianos são de pesquisadores ligados à USP ou ao IEB. Não que a competência hermenêutica esteja restrita ao corpo docente e discente dessas instituições. O problema reside nas restrições de acesso impostas pelo Instituto, agravadas pelas restrições impostas pela família. Impossibilitados de fotografar ou tirar cópias dos documentos do acervo, os pesquisadores têm de se submeter ao lento e demorado trabalho de transcrição. Em que pese a competência, interesse e boa vontade dos funcionários do IEB, como os horários de consulta são também limitados, somente de 9h às 13h, uma pesquisa mais detida e profunda fica quase inviabilizada, principalmente, para quem mora fora de São Paulo.

O processo de arquivamento continua se abrindo a novas descobertas e interpretações, como acontece com qualquer arquivo: “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (Derrida, 2001, p. 88). Seus documentos continuam a ser reorganizados, restaurados, pesquisados, restando ainda muito a revelar.

1.4. Guimarães Rosa, escritor e autor

Duas caixas do arquivo Fundo JGR provocaram as reflexões que estão contidas nesta seção: as de número JGR-145 e JGR-146. Elas contêm o conjunto de fotos da coleção do autor, selecionadas e vendidas pela família ao IEB. A questão que se colocou, depois de observar atentamente cada foto ali guardada, está relacionada à imagem autoral que Rosa procurou construir ao longo da sua vida e que examinaremos sob dois aspectos: a imagem propriamente dita que ele fez circular nas fotos publicadas em periódicos e a segunda, a grafia de sua vida

composta e arquitetada por ele mesmo e pela qual ele se responsabilizava por divulgar e distribuir entre seus editores, tradutores e formadores de opinião, bastante coerente com as imagens que aparecem nas fotos.

Começamos por observar essa última, ou seja, como Guimarães Rosa se desenhava nas notas biográficas que preparava para construir sua identidade de autor. Como destaca Philippe Artières, o arquivo e seu ordenamento cumprem funções sociais: “...para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias” (Artières, 1998, p. 12). O primeiro álbum de recortes de Rosa (JGR-R22) é um exemplo emblemático das citadas funções sociais do arquivo: ele guarda, na primeira página, um cartão com a silhueta do autor, o artigo que traduziu sobre a organização científica em Minas Gerais, um dos vários artigos que escreveu sobre esperanto, receituários com seu nome que registram sua faceta de médico, “Dr. J. Guimarães Rosa – Clínica Médica – Pediatria – Moléstias das vias urinárias”...



(JGR-R22)

...recortes sobre o concurso público para médico da Força Pública (1933) e sua respectiva nomeação, o anúncio do concurso do Itamaraty, as notas e os nomes dos candidatos aprovados (1934), o edital e o resultado do concurso de poesia da ABL (1937), recortes de algumas de suas poesias publicadas em periódicos mineiros e registros das primeiras atividades no Itamaraty, incluindo sua nomeação para o posto em Hamburgo, em 1938. “Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública, pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (Artières, 1998, p. 32).

Nessa pasta, Rosa escreve, de fato, o livro da própria vida, que sobreviverá à sua morte. Nada poderia representar melhor como Rosa queria ser reconhecido do que esse conjunto de documentos. E isso está refletido, por exemplo, na Nota

biográfica que produziu, a pedido de seu editor americano Alfred Knopf e encaminhada à Harriet de Onís, anexa à carta de 22 de fevereiro de 1959:

NOTA BIOGRÁFICA (Apontamentos para uma)

A vida de João Guimarães Rosa tem sido até hoje uma série de experiências imprevistas, às vezes paradoxais. Nascido (em 27.VI.1908) em Cordisburgo, uma pequenina localidade sertaneja no interior do estado de Minas Gerais, uma área de criação e engorda de bovinos, e de uma família tradicional de fazendeiros de gado, cedo se afez ao convívio dos vaqueiros e dos bois semisselvagens, que povoam aquela bela região, na qual passou a infância e a adolescência. Formando-se em medicina, em Belo Horizonte (a capital de seu Estado), foi então clinicar em outra pequena vila, no oeste mineiro (Itaguara), lugar sem estrada de ferro e, naquele tempo, sem rodovias; médico de roça, e único médico ali, atendia aos chamados da povoação dos campos, em distâncias de 2, 3, 5 léguas, percorridas a cavalo. Já então, como hobby, dedicava-se ao estudo de línguas estrangeiras, iniciando-se na gramática de muitas delas, inclusive o alemão, o holandês, o sueco, o russo e o húngaro. Em 1930, quando ainda estudante de medicina, entrava, como voluntário, entre as tropas da Revolução Liberal; em 1932, coerentemente, voltou às fileiras, nas forças legalistas. Em 1933, aprovado em concurso, foi nomeado capitão-médico da milícia do estado, indo servir em Barbacena. Em 1934, fez concurso no Ministério das Relações Exteriores, e foi nomeado cônsul. Serviu no Consulado Geral do Brasil em Hamburgo, de 1938 a 1942. Em 1936, ganhara o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, tendo a comissão julgadora deixado de atribuir qualquer segundo prêmio ou menção honrosa, porque o "livro de Guimarães Rosa pairava tão alto, que não poderia admitir nenhuma aproximação", a obra era o volume "Magma", apresentado em cópias datilografadas, e que o autor não quis publicar até hoje. (Verlangieri, 1993, p. 61-62, grifos meus)

Embora o currículo preparado pelo autor comece por uma declaração sobre experiências imprevistas e paradoxais, ele tenta, nas linhas que vêm a seguir, desconstruir essa afirmativa. Rosa procura traçar uma história coerente, de um sujeito que vivencia uma sucessão de eventos e decisões que se justificariam mutuamente, sem contradições nem tensões. Destaca, por exemplo, que “em 1932, coerentemente, voltou às fileiras, nas forças legalistas” e “Em 1934, fez concurso no Ministério das Relações Exteriores, e foi nomeado cônsul”, como se esses fatos tivessem uma ordem natural e consistente.

Um curriculum é uma autobiografia resumida, um sumário: só traz o essencial. Num curriculum, a lacuna é banida, é sinônimo de um vazio, de um período sem escrita. Devemos, portanto, manter os nossos arquivos com cuidado; não apenas não perder os nossos papéis, mas também provar que eles estão bem classificados. Eles devem revelar uma coerência condizente com a norma. (Artières, 1998, p. 13)

E, de fato, há uma busca por eliminar as lacunas ou vazios na grafia da vida que ele próprio escreve e um esforço para que esteja condizente com a norma. Essa sucinta autobiografia se repete em vários momentos de forma muito parecida. Cinco

anos depois, em 25 de fevereiro de 1964, ele envia “Bobagens bibliográficas” a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, muito semelhantes à “Nota biográfica” citada acima. Entretanto, chama a atenção o fato de ter excluído a frase inicial sobre a “série de experiências imprevistas, às vezes paradoxais”, começando diretamente por: “JOÃO GUIMARÃES ROSA, de duas famílias tradicionais mineiras, de fazendeiros de gado, nasceu a 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, pequena localidade no centro-norte do estado de Minas Gerais.” (Rosa, 2003a, p. 144). Aproveita para incluir uma explicação sobre a sua mudança de carreira, “O gosto de estudar línguas e a ânsia de viajar mundo, levaram-no a deixar a medicina” (Rosa, 2003a, p. 145), e exclui tudo que diz respeito a sua carreira literária, os prêmios, os concursos, deixa apenas os acontecimentos relacionados à medicina e à carreira diplomática. Será que achava que, àquela altura, sua carreira de escritor já estava tão consolidada, que prescindia de destacar os marcos literários? Por que insistia tanto na figura do escritor médico e diplomata?

Talvez quisesse compor uma “persona” tão complexa e paradoxal quanto a sua prosa. Pretendia se mostrar como sujeito multifacetado, assim como Riobaldo, a imagem do homem moderno que experimenta o eterno devir, o ser em transformação, momentos passados e possibilidades futuras que apresentam um aspecto diferente a cada momento: “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. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (Rosa, 2001, p. 39).

Riobaldo vai desfiando, sem disfarces, seus sucessivos “eus”: Baldo, Professor, Cerzidor, Riobaldo-Tatarana, Riobaldo Urutú-Branco. O jagunço corajoso, que diz ter feito o pacto com o diabo, é muito diferente do professor ainda titubeante que ensina Zé Bebelo a ler. As transformações do personagem Riobaldo são acompanhadas por diferentes nomes, que lhe são atribuídos pelos outros ou por ele mesmo, de acordo com as características que se sobressaem em cada fase de sua vida.

Como se verá, Guimarães Rosa, o autor, também está em transformação, de “médico de roça” passa a “médico Capitão”, depois abraça a carreira diplomática e, assim como Riobaldo, ele também vai mudar de nome.

Na conferência em que Roger Chartier revisita, 30 anos depois, o texto de Michel Foucault, “O que é um autor”, ele nos remete ao texto “Borges e eu”, do livro *O fazedor*. Diz Chartier:

Sempre me pareceu que um texto que Foucault poderia ter citado, por ser uma ilustração fulgurante da distinção entre o eu empírico e a função discursiva, é aquele que fora publicado por Borges em 1960, dez anos antes da conferência de Foucault, na coleção *El hacedor*, traduzida para o francês como *L'auteur*, no qual Borges apresenta, à moda antiga, um apanhado de diferentes lições, e que tem por título “Borges e Eu”. Vocês se lembram sem dúvida, de que a trama fundamental do início do texto é esse jogo que marca a absorção, a dissolução, a vampirização, poderia dizer, do Eu singular por uma identidade construída do autor: Borges, o outro, o nome próprio. (Chartier, 2014, p. 30)

Podemos observar a mesma dissolução e absorção do eu singular, do indivíduo pelo outro, o nome próprio Guimarães Rosa. O autor vai alterar sua assinatura, trocar de gravata e vai recalcar as experiências do “eu”: o fracasso do primeiro casamento, os momentos de tensão vividos em Hamburgo durante a Segunda Guerra, os meses que ficou “retido” em Baden-Baden, os terríveis dias passados em Bogotá, as doenças, o medo da morte, a incapacidade de amar. Dois indivíduos que vivem e se deixam viver, para que os outros, os nomes próprios Borges e Rosa, possam tramar suas literaturas.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la porta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. (Borges, 2010, p. 299)¹⁵

É a Guimarães Rosa autor, que sucedem as coisas: o sucesso no mundo das letras já inscrito e prescrito desde os primórdios da carreira literária, os inúmeros prêmios, o nome nas listas de livros mais vendidos, nas cartas que chegam pelo correio dos editores estrangeiros, interessados em publicar sua obra no exterior.

Autor e escritor compartilham as mesmas preferências, o sertão, os animais,

¹⁵ Ao outro, a Borges, é a quem sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um saguão e a porta envidraçada; de Borges, tenho notícias pelo correio e vejo seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um ator. (tradução livre)

vaqueiros, os buritis, Dante, Homero e Platão, mas o “outro”, o autor, é mais vaidoso: “Ah, a notícia me transborda. Rebenta a cerazinha de humildade com que tento calafetar-me os antros latejantes da grossa e sempre vaidade, tão humana. Desbarata-me e me destroço. Fico vencido demais”¹⁶. No discurso de Marques Rebelo, na Academia Brasileira de Letras, em homenagem póstuma, ele se refere ao autor como “uma das criaturas que mais amava a si mesma – o nosso perdoável João Guimarães Rosa” (Rosa, 1968, p.137).

O “afastamento radical entre nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo” (Chartier, 2014, p. 29) produz uma ficção e aproxima, de alguma forma, a função de autor à função de ator. Comentando sobre essa proximidade, Chartier lembra outro texto de Borges, “*Everything and Nothing*” (também de *O fazedor*), no qual ressalta a trajetória percorrida por Shakespeare, que começou sua carreira profissional como ator para, depois, se tornar autor. Menciona também outro percurso possível, aquele do autor que se torna, de algum modo, ator dele mesmo, para atender à exigência de construção pública da figura do autor (Chartier, 2014, p. 31-32).

E são muitos os personagens que Guimarães Rosa autor/ator encena, veste muitas máscaras: médico, rebelde, soldado, diplomata bem-sucedido, poliglota, amante de animais, vaqueiro, escritor-etnógrafo, dono de uma prosa calcada no real, que viajava em busca da poesia. Constrói uma imagem com o objetivo de interferir na recepção de sua obra e valorizar certas características do seu texto ficcional. Nas poucas entrevistas que concede, faz questão de ressaltar cada um desses traços.

1.4.1. As entrevistas e reportagens

A importância das entrevistas na constituição da imagem autoral foi explorada por Monica Gama, em sua tese de doutoramento (2013) e em artigo publicado na Revista *Nonada* (2017).

Para o autor, conceder uma entrevista é importante em termos de divulgação da obra e enquanto ato de reconhecimento. Na situação dialógica, os escritores se expõem ao construir rapidamente respostas ou ao negar respostas; ao afirmar o controle sobre tudo em sua obra ou ao se surpreender por uma interpretação de seu interlocutor; ao

¹⁶ Carta de JGR a Gilberto Amado, de 23 mai. 1958, Casa de Rui, doc. 774648

aceitar provocações ou ao evidenciar seu controle; ao acentuar as características inovadoras de sua obra ou ao assumir uma linguagem humilde; ao prometer algum novo livro ou simplesmente ao mudar de assunto. (Gama, 2013, p. 111)

Nesses textos, ela faz uma avaliação das principais entrevistas concedidas por Rosa e ressalta como os enunciados passam a frequentar a sua recepção crítica e a servir de pano de fundo para a interpretação de suas narrativas. Uma delas merece destaque, por servir de contraponto às poucas entrevistas que aceitou conceder e sobre as quais conseguiu ter um controle quase absoluto sobre o conteúdo final, seja em função da relação da amizade que mantinha com o entrevistador (como no caso de Pedro Bloch), ou pelo respeito e reverência que os entrevistadores tinham por ele, enquanto autor. Em entrevista que Louis Wiznitzer fez publicar no suplemento *Letras e Artes*, em janeiro de 1950, “Encontro com Guimarães Rosa e Cícero Dias em Paris”, Rosa não gostou nem um pouco de sua imagem ali retratada e usou todas as armas que podia para contestar seu conteúdo. Provavelmente, as passagens que mais o incomodaram foram duas, a primeira que o retratava como autor presunçoso e a segunda que o colocava em uma situação bastante delicada enquanto diplomata:

1) Volto-me agora para Guimarães Rosa e pergunto-lhe em que trabalha no momento, em que romance; mas ei-lo que se repoltra no divã e adverte em atitude sibilina:

— Diga que sou Guimarães Rosa, o misterioso... E não quer acrescentar mais nada.

2) - Que pensa do intercâmbio cultural franco-brasileiro?

- Seria preciso fazer vir menos estudantes e menos velhos célebres do Rio, e mais homens maduros pertencendo à geração dos trinta aos quarenta que representa verdadeiramente nossa cultura atual e viva. Lutamos nesse sentido. (JGR-R2,88,11)

No mês seguinte à publicação da entrevista, escreve a Álvaro Lins, seu amigo, pedindo que ele interfira a seu favor: “E, agora, Álvaro, sem querer tomar muito do seu tempo, mas por estar você aí, forte e informado, em pleno campo dos acontecimentos, não será abuso meu pedir a você que controle por mim tudo o que houver ou que não houver, a esse respeito?”, e se justifica:

...todas as respostas que ele pôs em minha boca são trechos de conversa *off the record*, e ainda assim incompletas, parcialmente reproduzidas, mutiladas ou hidratadas, pífiás, chochas. Perfeito retrato de um Guimarães Rosa imbecilizado, contraposto ao brilho de Cícero¹⁷.

¹⁷ Carta a Álvaro Lins de 19 de fevereiro de 1950. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/11.html>>. Acesso em: 16 out. 2019.

Nessa carta, tomamos conhecimento, ainda, da pressão que fez junto ao entrevistador:

Agora, historio o que houve, *après*.

Wiznitzer mandou-me duas cartas, e veio, em pessoa, oferecer-me todas as explicações, reparações e desculpas. Escreveu ao Jorge Lacerda, corrigindo a coisa. Isso foi no dia 10. A 11, mandei este telegrama a Jorge Lacerda, com resposta paga (20 palavras):

"Rogo informar urgente se rigorosamente exato texto integral reportagem Wiznitzer em que fui citado stop cordialmente. (JGR-R2,88,11).

Uma carta resposta de sua autoria foi publicada no mesmo suplemento, alguns meses depois (JGR-R2,88,11). Acho que esse episódio retrata muito bem o domínio que Rosa buscava exercer sobre sua imagem e o quanto se dedicava a essa tarefa.

Além das entrevistas, ele teceu a sua imagem pública divulgando suas viagens e participando de acontecimentos com vasta cobertura midiática. Em 1952, ele empreendeu duas viagens ao interior do Brasil. A primeira tinha certamente um caráter de pesquisa de campo para capturar a coisa viva, na hora:

Sentado numa mesa, ninguém é genial. Tem-se de estar perto. Cair em pensamento é voltar à reminiscência, e isso é fatalmente o fim. A coisa tem de ser capturada viva, na hora. Por esta razão, algumas frases minhas são duras, ásperas, rudes. Mas são palpitantes, acho. Elas correspondem a uma verdade que realmente aconteceu. (Galvão; Costa, 2006, p. 84,¹⁸)

Para registrar essa verdade que “realmente aconteceu”, em maio de 1952, Rosa adentrou o sertão mineiro, percorrendo mais de 200 km no lombo de um cavalo, vestindo a indumentária própria de um vaqueiro. Cavalgou durante dez dias, levando cerca de 200 cabeças de gado¹⁹, acompanhado de outros oito vaqueiros. Assim como S. Alquiste²⁰, Rosa levava amarrada ao pescoço, uma caderneta para anotar a vida. Rosa, o autor, declarou a Pedro Bloch que queria “descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo”. Da mesma maneira, S. Alquiste “(e)nxacôco e desaguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atoa, uma moita de

¹⁸ Também foi publicado na revista *O Cruzeiro*, sob o título *GR fala aos jovens*, em 23 de dezembro de 1967.

¹⁹ Rosa percorreu os 240 quilômetros que separam Três Marias e Araçai, na região central de Minas Gerais.

²⁰ Personagem da novela “O recado do morro” (*Corpo de baile*).

carrapicho, um ninho de vespas.” (“O recado do morro” in: Rosa, 1956, p. 388). Assim o autor ora encena S. Alquiste, anotando, ora encena o Grivo²¹, transformando as anotações em poesia.

Avesso a entrevistas e aparições públicas, nessa viagem, fez-se acompanhar por uma equipe da revista *O Cruzeiro*, que tudo fotografou e publicou. E reforçando a imagem do personagem-escritor-etnógrafo, no mês seguinte, Rosa participou do encontro promovido por Assis Chateaubriand, com 600 vaqueiros de todo o Brasil, em Caldas-do-Cipó (Bahia), para a inauguração do Grande Hotel, com a presença do Presidente Getúlio Vargas, viagem assim descrita na carta que enviou ao pai, em 15 de julho de 1952.

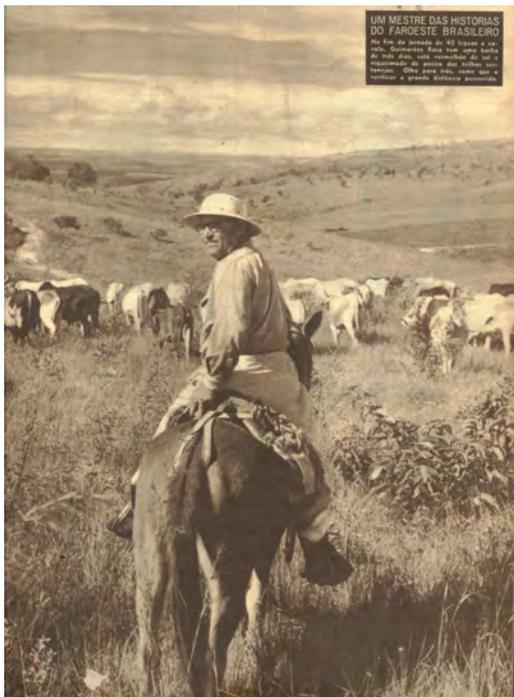
O passeio a Bahia, sim, esse foi notável. Em Caldas-do-Cipó, pude ver reunidos – espetáculo inédito, nos anais sertanejos e creio mesmo que em qualquer parte - cerca de 600 vaqueiros autênticos dos “encorados”, chapéu, guarda-peito, jaleco, gibão, calças, polainas, tudo de couro, couro de veado mateiro, cor de suçuarana. [...] Fui com Assis Chateaubriand, que é rei dos entusiastas, e tive de vestir também o uniforme de couro e montar a cavalo (num esplêndido cavalo paraibano), formando na “guarda vaqueira” que foi ao campo de aviação receber o presidente Getúlio Vargas. (Rosa, 2014, p. 275)

As imagens feitas durante as duas viagens foram amplamente divulgadas, contribuindo decisivamente para a construção da sua imagem de escritor-etnógrafo, pesquisador do sertão e das tradições orais.

1.4.2. Os animais

Além de vaqueiro e sertanejo, Rosa buscou compor a imagem de um autor que nutria pelos animais a mais elevada admiração, não somente por bois e cavalos, mas também por gatos, cães, pássaros e até rinocerontes. Mantinha em casa muitos bichos de estimação e sofreu imensamente com a perda de cada um deles. Em entrevista concedida à revista *Flan* e publicada em 14 de junho de 1953, Rosa se esquivou de responder a perguntas sobre literatura para falar somente de seus gatos.

²¹ Personagem da novela “Cara de Bronze” (*Corpo de baile*).



Rosa na viagem de 1952, *O Cruzeiro*²³



Rosa e seus dois gatos em 1944²⁴

As fotografias que fez circular posando com animais contribuíram para reforçar a autoimagem que buscava construir em suas entrevistas:

As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro, e como você também é algo parecido com isto, compreenderá certamente o que quero dizer. Quando alguém me narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!” Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor. (Lorenz, 1985, p. 67)

E são coerentes também com os desdobramentos dessa preferência em sua obra: bois que têm certeza da própria existência²⁵, burros que têm “paradoxal aura de inteligência” (Rosa, 2013, p. 26), ou que são velhos e sábios, capazes de salvar homens, como Sete-de-Ouros em “O burrinho pedrês”. Com esse deslocamento do

²³ Disponível em: <<http://www.blogletras.com/2012/06/os-60-anos-de-10-dias-de-uma-viagem-que.html>>. Acesso em: 10 janeiro de 2020.

²⁴ Disponível em: <<http://1.bp.blogspot.com/-PllzCN7FNo4/UZamXpe8Y0I/AAAAAAAAAJOC/CAAdsWdojEUk/s1600/guimaraes.jpg>>. Acesso em: 10 janeiro de 2020.

²⁵ “Então Brilhante – junto do contra-coice, lado direito – coçou calor, e aí teve a certeza da sua existência” (“Conversa de Bois” in Rosa, 1972, p. 291).

lugar de enunciação para os animais, o autor põe em questão o saber hegemônico dos humanos, esvaziando o poder do conhecimento único e hierarquizado, uma das marcas mais relevantes de suas obras.

Investido do saber-animal, do deslocamento da perspectiva cultural e humanista diante do outro, Rosa procede como o devir-escritor, pelo entrelaçamento entre experiência da escrita e a visão diante do outro, ao atingir um nível de impessoalidade capaz de anular interioridades subjetivas. Falar no lugar do outro seria uma forma de se expressar de modo enviesado, dessubjetivado, como se estivesse incrustado na pele do fora, do alheio. (Souza, 2011, p. 84).

Colocava-se no lugar desse outro, que, na sua opinião, cumpria melhor o ofício de viver: “já que o puro ofício de viver, nos bichos, se cumpre melhor – o justo que haveria em estudar-se, nas condições, seu esboçar-se de alma, seu ser, seus costumes obscuros.” (“Pé-duro, chapéu-de-couro” in: Rosa, 1970, p. 136). Assim como em toda a sua obra, na série “Zoo”, homem e animal pensam, mas é através dos animais que se pode aprender sobre mais sobre o homem:

PÓRTICO: Amar os animais é aprendizado de humanidade. (Rosa, 1970, p. 112)
 Pelicano: velho bicudo. Seu bico pensa. Sua presença semiébria, equibêbada.
 (Rosa, 1970, p. 115, grifos meus)
 O macaco: homem desregulado. O homem: vice-versa; ou idem. (Rosa, 1970, p. 115)

Rosa vai levar ao limite a diluição das naturezas humana e animal, em “Meu tio, o Iauaretê” (Rosa, 2013, p. 191-235). Como nos lembra Eneida Souza, em seu artigo “De animais e de literatura”:

Lições de temporalidade instantânea do beija-flor e de semiembriaguês do tucano reforçam a reviravolta de olhar tributária do perspectivismo, no qual o neoanimismo, segundo o antropólogo (Eduardo Viveiros de Castro), “se revela como reconhecimento da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não humanos. Contra a *hybris* moderna, os ‘híbridos’ primitivos e amodernos”. (2011, p. 86)

A mestiçagem também está presente em um pequeno poema de *Ave palavra*, no qual o autor também se metamorfoseia em burro. Torna-se personagem e narrador em primeira pessoa:

Os três burricos

Por estradas de montanha
vou: os três burricos que sou.
Será que alguém me acompanha?

Também não sei se é uma ida
ao inverso: se regresso.
Muito é o nada nesta vida.

E, dos três, que eram eu mesmo
ora pois, morreram dois;
fiquei só, andando a esmo.

Mortos, mas, vindo comigo
a pesar. E carregar
a ambos é o meu castigo?
Pois a estrada por onde eu ia
findou. Agora, onde estou?
Já cheguei, e não sabia?

Três vezes terei chegado
eu—o só, que não morreu
e um morto eu de cada lado.

Sendo bem isso, ou então
será: morto o que vivo está.
E os vivos, que longe vão?
(Rosa, 1970, p. 54)

Ao longo de toda a sua obra, Rosa colocou em xeque a supremacia do pensamento ocidental moderno, proporcionado ao leitor experimentar outras ontologias e outras epistemologias. Abriu outras possibilidades de conceber a realidade, outro modo de perceber o real, numa perspectiva anticartesiana e antipositivista.

1.4.3. Rosa em cena

No poema transcrito na seção anterior, Rosa flertou também, com a multiplicidade do “eu”, encoberto por mais duas máscaras. O texto é apresentado pelo próprio autor Guimarães Rosa, na sua coluna “Guimarães Rosa conta”, no jornal *O Globo*²⁶. No entanto, foi assinado por um de seus poetas heterônimos, Soares Guimarães, anagrama de Guimarães Rosa. A máscara de autor que assinava a

²⁶ *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 de abril de 1961.

coluna semanal apresentava, assim, Soares Guimarães: “De SOARES GUIAMAR - despercebido, impresso, inédito, fora-de-moda - que queria livro, o ‘*Anagramas*’, e disse palpites: *Ser poeta é já estar em experimentada sorte de velhice. Toda poesia é também uma espécie de pedido de perdão*” (Rosa, 1970, p. 50, grifos do autor).

Walnice Galvão faz uma análise de quatro poetas anagramáticos de Rosa, em seu ensaio “Heteronímia em Guimarães Rosa” (Galvão, 2008, p. 167-168). Chama a atenção para os introitos que “fornecem sucintas notas biográficas que entretêm entre si um elegante jogo de máscaras” (2008, p. 175). Os introitos são assinados por João Guimarães Rosa, que se dirigia aos leitores tentando conquistá-los com uma espécie de humildade machadiana: “Vejam, se serve”; “Será que conosco concordam?”, “Aprovam-no?”

Ao lado dos poetas heterônimos, do prosador poeta, do médico, escritor-etnógrafo, vaqueiro, amante dos animais, está também o diplomata bem-sucedido. Guimarães Rosa faz questão de trazer à tona sua profissão com bastante frequência. Otto Lara Rezende conta ter noticiado a eleição de Rosa para a ABL, no programa diário que tinha na TV Globo, e recebeu um telefonema do escritor: “Ele ouviu e telefonou-me para casa. Pediu-me que me referisse a ele como embaixador e contasse uma história de sua neta...” (Rosa, 2014, p. 482).

Monica Gama explora a polêmica em torno do escritor-diplomata, trazendo para a discussão declarações como a de Hélio Fernandes, que questionava a sua competência enquanto escritor:

Por tudo isso, e por não possuir o estreado mineiro as qualidades de um grande escritor, é que ficamos na dúvida se o elogiado pelos críticos foi o senhor J. Guimarães Rosa autor de *Sagarana* ou o senhor J. Guimarães Rosa secretário do ministro das Relações Exteriores. (Fernandes *apud* Gama, 2014, p. 139)

Sob outra perspectiva, vale trazer um pequeno relato de Max Bense sobre seu encontro com Rosa, em uma de suas viagens ao Brasil, entre 1961 e 1964. Ele nos fala desses dois homens: o literato e o diplomata.

Notei o estilo burocrático. Ele estava um tanto diferente do que havia sido até há pouco. Substituíra o literato pelo funcionário, o escritor pelo homem de ação, e o “sofrimento com razão”, de que havia falado em seu livro, por uma “astúcia da razão”, que refletia o histórico na atualidade. (Bense, 2009, p. 47)

Almoçaram juntos com Clarice Lispector e Wladimir Murтинho, num “pequeno e acanhado restaurante no centro”. Bense, observador arguto, fez uma descrição bem acurada de como Guimarães Rosa urdia a sua imagem:

Momentos goethianos: misterioso, experiente, aparente distração de espírito destinada a ocultar a profunda fixação, indispensável, nem sempre disponível, mistura incomum de tradição e modernidade, de limitação provinciana e visão global, o cargo público como honra e não como função, médico, diplomático, enigmático, retrospectivo, que ri com o risinho de uma velha, comedido como nos trópicos aristotélicos, chinês, hamburguês, precisão e segurança na escancarada autorrepresentação da própria existência, brincalhão no uso da severidade, ambíguo na produtividade, direto e decidido, jamais desprovido de rodeios, que são gozados e se manifestam no luxo feudal do espírito. (Bense, 2009, p. 45)

O diplomata Guimarães Rosa vestia trajes bastante formais, com um figurino adequado a uma carreira de sucesso, homem de letras e intelectual respeitado. Hannah Arendt, em *A vida do espírito*, aponta que “as coisas vivas aparecem em cena como atores num palco montado para elas” (Arendt, 2009, p. 37). Aparecer significa parecer para os outros. E o nosso autor/ator subia ao palco da vida com seu terno, a gravata borboleta, os óculos de aros pretos e arredondados emoldurando um leve sorriso, com lentes grossas que escondia seus olhos apertados. A indumentária escolhida tornava-o capaz de “habitar o mundo, constituindo-se nele, fazendo com que as coisas se tornem veículos de subjetividade” (Corinthas, 2010, p. 71). A gravata era um veículo da subjetividade de Rosa, com a qual ele encenava o “outro” na frente da câmera.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. [...] Decido “deixar flutuar” em meus lábios e em meus olhos um leve sorriso, que eu gostaria que fosse indefinível”. (Barthes, 2015, p. 18)



Rosa e seu leve sorriso flutuante nos lábios e nos olhos ²⁷

Rosa se deixava fotografar com esse mesmo leve sorriso barthesiano, que também queria indefinível. Sorriso que, junto com outros elementos, compõem o *studium*, conceito desenvolvido por Barthes e “que designa aquilo que está inscrito no enquadramento fotográfico e que, geralmente, está condensado numa imagem que se oferece ao olhar e, sobretudo, ao intelecto” (Barthes, 2015, p. 29-31). O sorriso, o terno, a gravata, os óculos e os olhos formam uma “representação através da qual se torna possível reconhecer os signos, as mensagens que ela denota e conota” (Fontanari, 2015, p. 65). Na fotografia acima, observa-se Guimarães Rosa com a imagem autoral pela qual ficou marcado para sempre, imediatamente reconhecível, até mesmo quando representada somente por uma silhueta. A descrição do “personagem” Guimarães Rosa por seu amigo Josué Montello, em anotação em seu diário, datada de 21 de dezembro de 1953, corrobora a relevância dos elementos do *studium*:

Primeiro vi a gravata-borboleta pousada entre as pontas do colarinho branco. Mais acima, dominando o nariz, os óculos de aro de tartaruga. No meio das lentes, os olhinhos azulados. E tudo isso no topo de uma figura forte, alta, com ar de pastor protestante.

Estou defronte de Guimarães Rosa, na sua sala de trabalho do Itamaraty. Silêncio. No silêncio, o teque-teque da máquina de escrever. (Montello, 1986, p. 178)

²⁷ Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2013/05/joao-guimaraes-rosa-o-demiurgo-do-sertao.html>>. Acesso em: 23 set. 2019.

Um desses elementos do *studium*, a gravata, marcou um rito de passagem pouco observado e sobre o qual quase nada sabemos: até 1950, Rosa costumava apresentar-se usando terno e uma gravata comum (há uma ou outra foto com gravata borboleta, mas são raras). A partir de 1950, ele adota a sua “indefectível” gravata borboleta. Por que julgou ser a gravata borboleta mais apropriada para compor seu personagem? Por que teria decidido alterar esse acessório de seu figurino?

Bloch: Estamos quase chegando e eu pergunto cretinamente: - Por que você só usa gravata borboleta?

Rosa: Não é pergunta de entrevista, é?

Bloch: - Não. É que eu acho que a gravata borboleta define as pessoas.

Rosa: É porque nunca aprendi a dar laço nas gravatas comuns. Acho esta mais fácil.²⁸

Rosa sendo Rosa no costume de falsear e dissimular. São perguntas para as quais dificilmente encontraremos resposta, mas que apontam para o cuidado que o autor tinha com a construção de sua imagem autoral.



Rosa no Rio de Janeiro, em 1948²⁹



Rosa na década de 1960³⁰

²⁸ Manchete, Rio de Janeiro, n. 580, 15 de junho de 1963, p. y. A letra y está substituindo, em todo este trabalho, referências que não puderam ser confirmadas a distância. O isolamento social provocado pela pandemia do COVID-19 me impediu de verificá-las pessoalmente. Assim que terminar o isolamento, comprometo-me a rever e completar essas referências.

²⁹ Foto: acervo da família Tess (Galvão; Costa, 2006, p. 24)

³⁰ Disponível em: <https://escolaeducacao.com.br/guimaraes-rosa/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

A gravata borboleta era elemento tão marcante na representação do *studium* rosiano que o autor só apareceria publicamente sem ela, depois de 1950, para ostentar o fardão da imortalidade. Dois dias antes de morrer, vestiu o fardão doado pelo então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, para subir ao palco do mundo pela última vez e encenar seu último ato.

*La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”*³¹. (Borges, 2010, p. 296)



Rosa na ABL³²



Rosa ao lado do ex-presidente Juscelino Kubitschek³³

Ao conceito de *studium*, o que da fotografia transmite uma realidade sem fazê-la vacilar e que enfatiza a força de coesão, opõe-se a ideia de *punctum* ou “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados” (Barthes, 2015, p. 29). No *punctum*, não é mais o intelecto que responde,

³¹ A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, se colocou diante de Deus e disse: “Eu, que tantos homens tenho sido em vão, queria ser um só, eu”. A voz de Deus, trovejante, lhe respondeu: Nem mesmo eu sou eu; sonhei o mundo como tu sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas do meu sonho estavas tu que, como eu, era muitos e ninguém. (tradução livre)

³² Foto: Pereira, José. José Olympio - O editor e sua casa. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p.123.

³³ Foto: acervo da família Tess (Galvão; Costa, 2006, p. 51)

mas o corpo que age e reage àquilo que lhe é posto. Ambos, o *studium* e o *punctum*, são encontrados na mesma foto, cabendo aos olhos do espectador distingui-los. Barthes dá como exemplo de *punctum*, em um retrato de Kertész de Tzara jovem, “a sua mão colocada no umbral da porta: mão grande com unhas pouco limpas” (Barthes, 2015, p. 44). E são as mãos de Rosa impecavelmente limpas e feitas, imagino que por uma manicure, que me picam, atraem meus olhos, formam o meu *punctum*: tão precisas no ato da escritura³⁴, na foto abaixo parecem não encontrar lugar. Mãos que integrariam o *studium*, caso não estivessem deslocadas daquele corpo, alterando a minha percepção da imagem do autor.



Rosa em seu escritório³⁵

Que mão sutil, quase divina,
De artista Chim, em porcelana,
Da era dos Mings - a fabulosa -
Fora capaz dessa tão fina
Maravilha de “Sagarana”?
Só mesmo tu, Guimarães Rosa
(Drummond *apud* Rosa, 1972, folha de rosto)

³⁴ Nesta tese, usarei a palavra “escritura” como sinônimo de trabalho de escrita, do ato de escrever ou da literatura “em ato”.

³⁵ Foto disponível em: <<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcR8OIu6e1E-31L3K6UoYTDWbPLS3SqDz3HPagVA8twfoSoBf5SF>>. Acesso em: 09 mar. 2020.

Studium ou *punctum*? Mão sutil, quase divina, copresença do escritor e do autor. Mãos que não encontram pouso na foto, somente na escritura e que alcança certas páginas válidas.

*Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear o magnificar*³⁶. (Borges, 2010, p. 299)

O Rosa escritor vestia camisas de mangas curtas, talvez andasse de chinelos. É o que deixam entrever as pouquíssimas fotografias mais íntimas da reduzida coleção que se encontra nas Caixas 145 e 146 do Fundo do IEB. Quem sabe foi traído pela esposa como tantos de seus personagens (Jó Joaquim, Silvino, Primo Ribeiro, Tião Tranjão e outros³⁷), ou talvez tivesse amantes? Quem sabe sentia atração por outros homens tanto quanto por mulheres, como Riobaldo? “Perguntar-nos-emos sempre o que foi possível, no mal de arquivo, queimar. Perguntar-nos-emos sempre, para partilhar com compaixão este mal de arquivo, o que queimou de suas paixões secretas, de sua correspondência, de sua “vida” (Derrida, 2001, p. 129).

Rosa tinha um “cadeado” na boca, como declarou em carta a Álvaro Lins, de 19 de fevereiro de 1950: “Você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto”. Cultivava a discrição. Inúmeras anotações em seus cadernos e folhas soltas registram ensinamentos sobre o silêncio e o ato de dissimular:

- 1) Combater a expansividade, em todas as suas formas. De uma maneira geral, é preciso guardar silêncio.
- 2) Dominar todos os impulsos. Não comunicar notícias, não transmitir novidades.
- 3) “*Never explain, never complain!*”
- 4) Não ser afirmativo
Nem demonstrativo (explicativo).

³⁶ Nada me custa confessar que consegui certas páginas válidas, mas estas páginas não me podem salvar, talvez porque o bom já não é de ninguém, nem sequer do outro, senão da linguagem ou da tradição. Quanto ao mais, estou destinado a perder-me, definitivamente, e apenas algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco, vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. (Borges, 1984, p. 47)

³⁷ Sobre traições na obra de Rosa, ver o ensaio “Narrativas da infidelidade em *Sagarana*, de Guimarães Rosa” de Regina Zilberman, in: Fantini, M. *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia (São Paulo): Ateliê Editorial, 2010 p. 429-440.

- 5) Não expressar nunca impressões, especialmente as que resultam das conversações que ouvimos.
- 6) Cada exclamação, cada palavra, cada gesto conservado - aumentam nossas reservas.³⁸

Em outro momento, numa agenda do ano de 1959, guardada do acervo de D. Aracy, encontramos a seguinte citação, sem referência: “*Debes guardar absoluto silencio de todos tus asuntos personales. Abstente, como si hubieras hecho juramento solemne, de referir a los demás, aún a tus más íntimos, todo cuanto pienses... ”*”.

Característica confirmada por Peregrino Junior, no discurso que proferiu na sessão da ABL, em homenagem póstuma a Rosa:

Um homem de consciência cordial, fascinante, um homem extremamente polido, um companheiro afável e encantador, mas que jamais concedeu intimidade total a qualquer pessoa. Ainda há pouco, ouvi de dois de seus amigos mais íntimos a confirmação desta verdade: “Nós fomos quase amigos íntimos do Rosa” - porque em verdade ninguém foi seu amigo íntimo. Ele impunha limitações tão severas à sua vida social e afetiva, que ninguém lhe penetrou jamais realmente o tesouro recôndito de seu coração. (Rosa, 1968, p. 116)

Rosa autor era mesmo um grande dissimulador, falseava e magnificava como o Borges autor. Dissimulava suas convicções políticas nas entrelinhas de suas obras, suponho que falseava afinidades eletivas, como as que tinha com Joyce e Machado. Magnificava elogios e sentimentos, como atesta esta carta enviada a Josué Montello, agradecendo o envio do livro sobre pássaros que havia pedido para ajudá-lo na tradução da pequena novela *Last of the curlews*³⁹.

Estou hirto, hirsuto, hermético, levantado no ar: de alegria e pasmo! Deus-do-céu, desta vez foi ainda mais você mesmo, mais Josué, mais mágico. Escrevi a carta, pisquei os olhos... e de repente me entra aqui na Divisão de Fronteiras, ontem, 13, segunda-feira, matinal, o nosso colega João Navarro da Costa, voado daí da Península feito um pássaro, sobraçando o pacote amicíssimo, com os poderosos livros dos ditos pássaros também, companheiros dele na incrível arribação e revoada; oh! Oh, Josué, como agradecer? (Montello, 1984, p. 616)

³⁸ Arquivo Pessoal João Guimarães Rosa, pasta “Relações Exteriores – Anexo I, Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁹ *O último dos maçaricos* de Fred Bodsworth que Rosa traduziu em 1957 para a Coletânea *Seleções*.

Falseava sua verdadeira opinião sobre as traduções da americana Harriet de Onís. Em 5 de março de 1963, o autor recebeu seu exemplar de *The devil to pay in the backlands* e agradece enfática e diplomaticamente à tradutora:

Li já o livro, todo, e, durante a leitura, da primeira à última página, foram crescendo, ainda mais, em mim, por minha incomparável Amiga, o reconhecimento e a admiração. Porque achei a tradução tão alta, excelente e limpa, tão cuidada e certa, como eu mesmo não ousara esperar. Acho-a magnífica.⁴⁰ (Verlangieri, 1993, p. 144)

No entanto, essa não era a verdadeira opinião do escritor. Em carta enviada pouco depois a seu tradutor alemão, ele desqualificou o trabalho:

O livro americano está cheio dessas falhas, e ainda mais fundas alterações, enfraquecimentos, omissões, cortes. Basta compará-lo ao original, em qualquer página. Contudo reconheço que os tradutores merecem meu aplauso e gratidão, pelos enormes esforços com que operaram, dando ao mundo o GRANDE SERTÃO em inglês, abrindo para ele um grande caminho, se Deus quiser.⁴¹ (Rosa, 2003b, p. 115-116)

1.4.4. Os nomes de Rosa

Além da gravata, outra mudança se revela em um exame mais detido de seus arquivos: a também pouco comentada alteração de sua assinatura, a partir de 1956, quando passou a assinar seus livros com seu nome de batismo João, e não mais como J. Guimarães Rosa. Essa mudança se deu quando do lançamento de seus dois livros, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Até 1954, todas as obras, artigos publicados em periódicos e correspondência profissional levavam a assinatura “J. Guimarães Rosa”, como se pode observar na capa da edição do livro *Com o vaqueiro Mariano* (Editora Hipocampo, 1952) e no texto “Risada e meia” publicado no “Suplemento Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, em 04 de maio de 1954.

⁴⁰ Carta JGR a Harriet de Onís (HO) de 15 de março de 1963

⁴¹ Carta de JGR a Curt Meyer-Clason (CMC) de 17 junho de 1963.

Página — 8 LETRAS E ARTES Terça-feira, 4-5-1954

RISADA E MEIA

J. GUIMARÃES ROSA

UMA anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas talvez sirva ainda a outro propósito: a anedota já usada, como instrumento, por exemplo, de indução ou análise nos rumos poéticos ou metafísicos. Nem será sem funda razão que a palavra seja guardada aos sentidos de graça, de dom sobrenatural, e de ativo. No território do humor, que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis. E que, na prática de arte, coincidência a humorismo atuam como sensibilizantes ao mistério e ao poético, e verdade que de modo grande se encontra no «Dom Quixote»; e nas fitinhas de Carlitos.

Não que toda anedota de evidência de prestar-se àquela ordem de exercícios. Também, como se arranjam naturalmente em categorias ou tipos certos, quem sabe convém primeiro que delas se fizesse qualquer razoável classificação. E há que, assim numa sistemática mal tentada, caberia uma classe bastante sugestiva — tanto mais que o humorismo já de si responde ao intelectual e ao abstrato — a qual, se grosso e até outro nome melhor, pode chamar-se de anedotas de abstração.

Siga-se, para vermos o conhecido protagonista, que vai pela sua, com sua carrocinha de pé, quando alguém lhe grita: — «Manuel, corre a

Niterói, tua mulher está feita louca, tua casa está pegando fogo!...». O homem larga a carrocinha, corre, vê, toma a barca, atravessa a Baía... e exclama: — «Que diabo, eu não me chamo Manuel, não ruo em Niterói, não sou casado e não tenho casa!...».

Agora, ponha-se em exame frio a historietta, sagrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula puro Kafka, o esqueleto algebrico ou teme nuclear de um romance kafkiano que não foi escrito.

De igual sentido, talvez de ethos ainda mais kafkiano, mas seu fatalismo oriental ou massiquismo estavizante, será aquela do cidadão que viajava num bonde, passageiro único, um dia de chuva, e como se tivesse sentado junto ao beco de uma galeira, o condutor lhe aconselhou que trocasse de lugar, ao que, inerte, indefeso, ele retrucou: — «Trocar com quem?..».

Um rapaz procura explicar-se ao amigo o que é a telegrafia sem fio: — «Imagine um cachorro bebedor, tão comprido, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em São Paulo. Se se belisca a ponta do rabo, em São Paulo, a cabeça late no Rio...».

— «Isso é que é a telegrafia sem fio?».

— «Não. Isso é a telegrafia com fio. O sem fio é a mesma coisa... mas sem o cachorro...».

Já por aí quase chegamos a nada residual por uma série de operações subtrativas, como nesta outra, que é uma definição por estratagemas:

«O nada é uma face sem lâmina, da qual se tira o cabo...».

E com isso está-se na poesia, colando imagens de eliminação sarcinal, como exemplo à mão, as estréias no «Soleil Religieux de Verbaeren»:

«Sembant les feux de grands villages, beaux en main, Dont on s'aperçut pas moules la tige immense».

Ou total, como nesta satirizante, que uma menina no sétimo recentemente me contou:

— «O que é que é que é melhor do que Deus, pior do que o Diabo, que a gente morta vem, e se a gente viva come morrer?...» — Resposta: «— É nada».

Da seriedade, como nas «Dix Petites Nigélisses» ou nos versos de Apérydy, citados de memória:

«As minhas ceroulas novas, ceroulas das mais modernas, que não têm coa, não têm calças, não têm botões e não têm pernas...».

A nada, ao nada privativo, agude outro precisou de reduzir a grata: — «... Põe Deus lá... não existe!...» — como solução para referir o excesso de existência dela, existência sobre e comum, que o referencial. Da mesma simplificação satírica se valeu Rilke,

mas para tratar de certa maneira ao real um ser fabuloso, no começo de um dos «Sonetos a Orfeu», dizendo do etéreo: «Oh, isto é o animal que não existe...».

Nesta definição de «cano»: — «É um buraco, com um pouco de chumbo em volta...» — fresca de impressionismo infantil, registra-se raso desforra do Negro sobre o trivial de convenção. E na mesma linha se inclui a definição de «cães»: — «Uma porção de buracos, amarrados com barbantes...» — cujo paradoxo traz o ponto de vista do peixe.

Já um esparto arabesco se traça na explicação: — «O açúcar é um pózinho branco, que dá muito mau gosto se café, quando não se lho põe...» — patentemente aproveitável na engendra poética ou como artifício em construção filosófica, e dando mesmo o ar de engesa de versos de Paul Valéry, que por exemplo poderiam ser assim:

Blanche sémence, possibère, l'ombre du noir est amère trempe de ton absence....

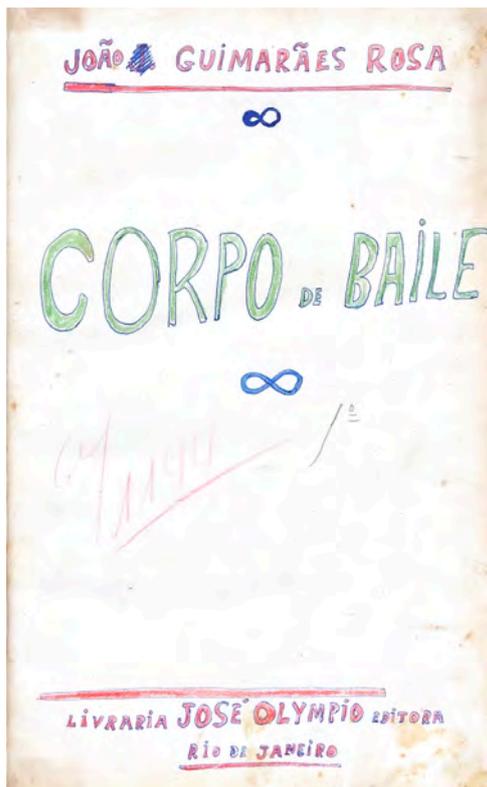
E, pragmático, esta outra «definição», aborçando o grosso do formal, sempre à colar, e dele saltando, por necessidade, a seu efeito fulminante:

— «Estricidade é um fio, desconhecido na poesia, quem tocar a mão, fita-se...».

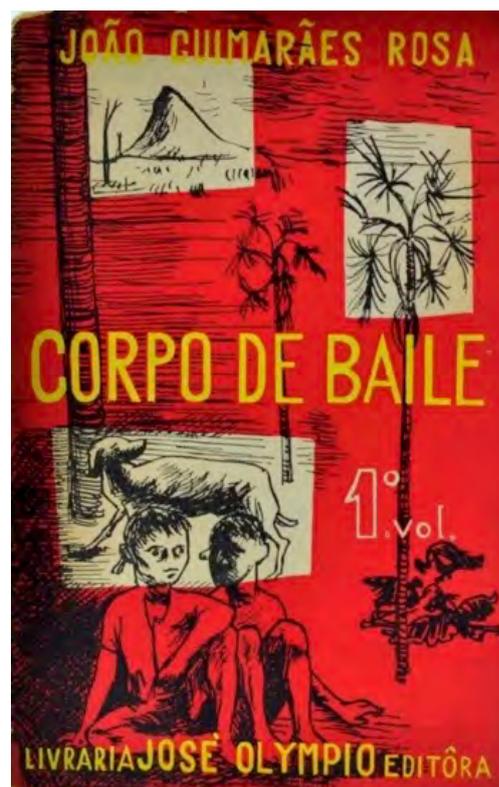
Enquanto reza pela estética e roceiro que, regressando de uma viagem à cidade, tentava dar ao vizinho lábia do que fosse uma vitreia, e, em dia de esforço, se desatolou com esta equação impossível: — «Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a máquina é muito diferente...».

Em 1955, Rosa não publicou texto algum, estava submerso na tarefa de revisão de suas duas grandes obras que seriam lançadas no ano seguinte. Quando ressurgiu na cena editorial, em janeiro de 1956, com a publicação de *Corpo de baile*, o autor reapareceu com nova assinatura, “João Guimarães Rosa”.

O que teria mudado a partir de 1954, para que ele quisesse inscrever seu primeiro nome João, ao invés de simplesmente indicá-lo de forma abreviada?



Folha de rosto manuscrita pelo autor com a correção de “J”. para “João”⁴²

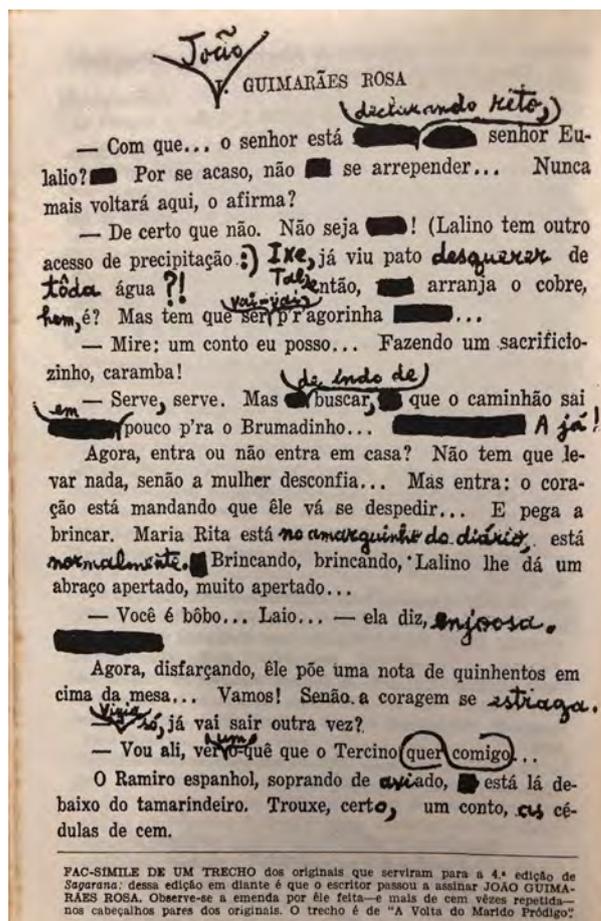


Capa 1ª edição de *Corpo de baile* (1956)

Em nota no seu “Diário de Paris” de 20 de março de 1950, ele diz: “J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só rascunho” (JGR-EO-01,03). J. seria o rascunho de João?

Poty, ilustrador da maior parte de seus livros, diz que a mudança se deu por “indicação astrológica”, tinha de sair tudo naqueles dois anos – a quarta edição de *Sagarana* e a primeira de *Grande sertão: veredas*: “Ele era assim, mudou até a maneira de assinar os livros: de Guimarães Rosa passou a João Guimarães Rosa.” (Poty *apud* Gama, 2013, p. 141). As provas da 4ª edição de *Sagarana*, também publicada em 1956, atestam o quão preocupado o autor estava com essa mudança. Rosa emendou todas as cem páginas pares dos originais, nas quais constavam seu primeiro nome de forma abreviada, no cabeçalho, como se pode ver abaixo;

⁴² Provas tipográficas de *Corpo de baile*, Biblioteca Mindlin, João Guimarães Rosa, nº de localização: 002379925



Fac-símile de um trecho de “A volta do marido pródigo” (Rosa, 1972, p. XXIV)

Além das duas assinaturas autorais, J. e João Guimarães Rosa, ele adotava várias outras enquanto sujeito/escritor, que variavam de acordo com o interlocutor e com o papel desempenhado perante cada um deles. Para seus pais, assinava “Joãozinho”; para as filhas, “João papai” ou simplesmente “Papai”; na faculdade de medicina, era conhecido como João Rosa⁴³, sem Guimarães; para seus tradutores, até 1959, permaneceu subscrevendo suas cartas como “J. Guimarães Rosa” para, depois, adotar simplesmente “Guimarães Rosa”. Para os amigos e conhecidos, geralmente, assinava “Guimarães Rosa”, algumas vezes, “Guima” e outras, “João”, para os mais íntimos.

Ninguém foi tantos homens como aquele homem que, semelhante ao egípcio Proteo, pôde esgotar todas as aparências do ser. Por vezes, deixou em algum canto da obra uma confissão, seguro de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua pessoa desempenha o papel de muitos e Iago proclama as curiosas palavras não sou o que

⁴³ Assim relata Ismael Faria em seu discurso: “Além de Armando Ribeiro dos Santos, meu conterrâneo de Barbacena, liguei-me desde logo a dois colegas: Alysson de Abreu e João Rosa, nunca com o ‘Guimarães’ incluído” (Barbosa, 2007, p. 131).

sou. A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou suas famosas passagens. (Borges, 1984, p. 41)

1.4.5. As viagens

Outro aspecto que vale ressaltar é que, a partir de 1959, começaram a escassear suas viagens ao interior do Brasil. “João” dedicava-se muito mais às viagens internacionais do que “J.” Foram as viagens de “J.” à fazenda Pindaíbas de Pedro Barbosa, em dezembro de 1945, à fazenda Firme (Pantanal, em julho de 1947), à fazenda Sirga (interior de Minas, em maio de 1952) e Caldas do Cipó (interior da Bahia, em junho de 1952) que geraram inúmeros textos, publicados entre 1945 e 1954, e serviram de importante matéria-prima para os livros de 1956. Na carta endereçada ao pai, em novembro de 1945, ele explicava:

[...] preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contato com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (Rosa, V.G., 2008, p. 239)

Madu assevera que tais viagens se deviam à intenção de recolher material para a obra, já que Guimarães Rosa não tinha o gosto da viagem, era um homem de gabinete, que gostava de ficar num cantinho lendo, escrevendo. Depois que voltou de Paris, em 1951, não quis mais morar fora do Brasil, recusou todos os postos que lhe foram oferecidos, dizia que “Já tinha aferido a Europa”. Na entrevista que concedeu a Fernando Camacho, em 1966, declarou sobre *Primeiras estórias* (1962): “É um livro escrito depois de eu ter sofrido muito. Estive doente, passei um ano sem escrever, compreende? Eu tinha já uma outra maturação, a maturidade do sofrimento. Já estava realizado, já não tinha interesse em viajar.” (Camacho, 1978, p. 44).

Após a publicação de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, os compromissos de diplomata e escritor internacionalmente reconhecido se sobrepuseram ao escritor-vaqueiro-etnógrafo viajante. Ainda foi para Itaguara e Brasília, em 1957, Paraopeba, em 1958, uma fazenda de amigos, em 1959 e para a fazenda da Pedra, em 1962, mas não há caderneta alguma com registros específicos

dessas viagens, há apenas anotações espalhadas por folhas avulsas e alguns cadernos.

Foi para o exterior pelo menos uma vez por ano, cumprindo uma intensa agenda de escritor renomado: Alemanha (1961, 62 e 64), Gênova (1965), Nova Iorque (1966), México (1967). Não encenou mais o personagem de escritor-etnógrafo, que, àquela altura, já estava consolidado. Agora, encenava outros personagens.

E é o resultado desses vários homens que viveu, das várias máscaras que usou, dos figurinos que vestiu, a imagem que temos hoje de Guimarães Rosa. De alguns personagens que desempenhou, Rosa buscou não deixar vestígios. Não os queria fazendo parte da imagem autoral que queria ver construída. Nesse sentido, o arquivamento do eu é, de fato, uma prática de construção de si mesmo e de resistência. O acordo que o autor fez com a realidade, manipulando-a, omitindo, rasurando, sublinhando e destacando certas passagens, legou uma imagem que permanece viva até hoje (Artières, 1998, p.11). Entretanto, vale lembrar que o arquivo literário representa sempre um perigo potencial para essa imagem tão habilmente construída ao longo do tempo pelo autor e mantida a ferro e fogo por sua família.

Nada seria mais enganoso, até mesmo ilusório e ingênuo, do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem que os registros do presente e do futuro estejam efetivamente operantes no processo de arquivamento. Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem rasuras e sem lacunas, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento. (Derrida, 1995, p. 24-26 e p. 49-54; Birman, 2008, p. 2)

Sendo o arquivo necessariamente lacunar e descontínuo, perpassado pelo esquecimento e trabalhado insistentemente pelo mal de arquivo, os documentos aos quais temos acesso hoje nunca podem nos levar a conclusões definitivas ou verdades absolutas, afinal, o arquivo não é estático e fixo na sua consistência ontológica (Derrida, 1995, p. 11-12).

As intransponíveis restrições impostas pela família de acesso a seus arquivos e reproduções de suas obras, as bem-sucedidas ações legais contra aqueles que ousaram escrever biografias sobre o autor não durarão para sempre. Sabe-se que

pelo menos uma biografia está em elaboração e que venham muitas outras. Certamente muitas máscaras cairão, muitos mitos serão desfeitos, ou não.

1.5. Guimarães Rosa e a “função autor”

Nesta seção, nos dedicaremos a pensar como Rosa contribuiu para a delimitação de seu território discursivo e para a identificação de seus textos com o seu nome próprio de acordo com o conceito de “função autor”, definido por Michel Foucault, em sua célebre conferência “O que é um autor”, proferida em 1969. Foucault define a “função autor” como um princípio de identificação de discursos que compõem um *corpus* (um agrupamento de um determinado número de textos), atribuído a uma identidade única e que remete a um nome próprio. Esse nome próprio serve para caracterizar certo tipo de discurso que não é cotidiano e é “recebido de certa maneira que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto” (Foucault, 2015, p. 45). Como ressalta o filósofo francês, a “função autor” não é o resultado de uma atribuição espontânea de um discurso a um indivíduo, muito pelo contrário, ela é a consequência de uma operação complexa, que relaciona a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito.

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que - ao menos desde uma certa época - o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra. (Foucault, 1999, p. 28-29)

A ideia aqui é explorar esse jogo de diferenças da “função autor”, tal como ele a recebe e como atua para modificá-la. A intenção é apontar como Rosa se empenhou na impossível tarefa de controlar a edição, circulação e recepção de sua obra, apesar de reconhecer os limites de sua capacidade de interpretação de seus livros:

Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele,

livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive de concordar. (Rosa, 2003a, p. 89-90)

Começemos por analisar como Rosa buscou influenciar a formação do seu *corpus*, mais especificamente, na atribuição de alguns de seus escritos a seu nome próprio. O exemplo mais emblemático é o datiloscrito de seu livro *Magma*, arquivado no IEB sob a referência JGR-M-23,18, contendo capa, índice e 62 poemas. Embora tivesse ganhado o Concurso Literário da ABL, em 1936, com ele e declarado a intenção de publicá-lo algumas vezes, Rosa nunca o fez. O livro foi editado somente em 1997, pela Editora Nova Fronteira, 30 anos depois da sua morte. Essa decisão, aliada à sua escolha de assinar seus poemas publicados posteriormente sob vários heterônimos, certamente, contribuiu para a construção de um *corpus* diferente daquele que teria se constituído, caso tivesse publicado sua produção lírica sob a assinatura “João Guimarães Rosa”. O eterno flerte com a poesia numa relação jamais assumida fez com que o estatuto de poeta nunca lhe tenha sido outorgado – a não ser vinculado à sua prosa que era extremamente poética.

Também muito relevante para constituição do que é hoje considerado o seu *corpus*, foram as escolhas que ele fez ao incorporar ou excluir de seus livros os textos publicados em periódicos. Até o aparecimento de *Grande sertão: veredas*, os artigos que publicava em jornais e revistas eram textos acessórios, experimentações literárias que funcionavam como um laboratório dos livros por vir. Parece evidente também a sua intenção de fazer com que esses artigos interferissem na configuração do autor Guimarães Rosa e para a construção de seu reconhecimento social.

É bem verdade que, em seu acervo junto ao IEB, há índices e capas que incluem vários desses textos em projetos de livros a serem publicados e que, depois de sua morte, com interferência do seu amigo e arconte Paulo Rónai, muitos foram incluídos como parte relevante de sua obra, porque passaram a integrar *Estas estórias* e *Ave palavra*, ambos editados postumamente. O primeiro incluiu algumas novelas já publicadas como “Meu tio Iauaretê”, considerada uma obra-prima⁴⁴ e outras inéditas como “Bicho Mau”, texto inacabado no qual Rosa vinha trabalhando havia, pelo menos, 20 anos. O segundo livro, *Ave palavra*, é uma coletânea de textos

⁴⁴ Publicada na revista *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 25, 22 de março de 1961, p. 65-78.

muito heterogêneos, quase todos publicados em periódicos, justamente no período anterior a 1956 (à exceção de quatro dos 57 que o compõem), cuja seleção foi baseada em um esboço de índice (JGR-M-10,33⁴⁵) muito semelhante ao do livro efetivamente editado. Entretanto, é impossível dizer se Rosa teria lançado, de fato, um livro assim, ou se ficaria apenas como projeto, a exemplo de *Magma* e outros tantos esboços tão ou mais antigos.

É inevitável trazer à tona aqui a discussão também levantada por Foucault em “O que é um autor”, sobre a noção de obra. Ele problematiza esse conceito levantando algumas perguntas: “Será que tudo que ele (o autor) escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte de sua obra?” (Foucault, 2015, p. 38). Diante de tantos textos inacabados, projetos de livros, índices, bilhetes, diários, enfim, todo o espólio deixado por Rosa e guardado pelo IEB, podemos nos fazer a mesma pergunta que se faz o filósofo francês: “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém, depois da sua morte?” (Foucault, 2015, p. 38). No livro *A mão do autor e a mente do editor*, Roger Chartier (2014) salienta que é exatamente a existência do arquivo literário que torna a delimitação de obra mais complexa e cita três exemplos paradigmáticos: um de inclusão “falsificada” no *corpus* e outros dois de inclusão e exclusão, procedidas pelas mãos do próprio autor. O primeiro se refere a uma das obras consideradas mais importantes de Nietzsche, *A vontade de poder*:

Conforme foi provado convincentemente por Mazzino Montinari, a obra mais canônica de Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, jamais foi escrita por ele, devendo ser considerada uma espécie de “falsificação” ou fabricação de Elisabeth Foster-Nietzsche. Ela recortou, juntou e ordenou num livro vários fragmentos (notas, esboços, reflexões) deixados por seu irmão, os quais ele próprio não tinha intenção de transformar em livro. Portanto, será que *A vontade de poder* existe como obra, e será que ela deveria ou não ser incluída na obra de Nietzsche? (Chartier, 2014, p. 147)

⁴⁵ Papel manuscrito contendo índice de textos que integrariam a obra *Ave, palavra* (1970). Os títulos são: 1- Aquário; 2- Do diário em Paris III; 3- A senhora dos segredos; 4- Cipango; 5- Do diário em Paris; 6- Fantasmas dos vivos; 7- Zoo; 8- A chegada de Subles; 9- O homem de Santa Helena; 10- Risada e meia; 11- Teatrinho; 12- Os doces; 13- Terrae vis; 14- Ao pantanal; 15- Do diário em Paris II e 16- Uns índios, sua fala. Os números 4, 9 e 16 apresentam um X vermelho ao lado do número, e o número 10 foi riscado com lápis vermelho.

O outro exemplo de manipulação vem de Borges, que, segundo Chartier (2014), estabeleceu limites para o que queria ver incluído em seu *corpus* em diversas ocasiões:

Ele excluiu de suas *Obras completas*, publicadas pela Emencé em 1974, três livros que havia publicado entre 1925 e 1928 - *Outras inquisições*, *O tamanho de minha esperança* e *O idioma dos argentinos* - e proibiu qualquer reedição dessas três obras banidas. Elas só foram reeditadas em 1993 e 1994 por sua viúva, Maria Kodama, sete anos após a morte de Borges - não sem uma feroz controvérsia. (Chartier, 2014, p. 148)

Borges também operou no sentido oposto e, junto com o editor de suas *Œuvres complètes* (suas obras completas traduzidas para o francês e publicadas na Bibliothèque de la Pléiade) Jean-Pierre-Bernés, selecionou textos que considerava importante inserir na sua coleção de obras completas, tais como resenhas de livros, prólogos, filmes e poemas, que, supostamente, não estariam aí incluídas.

À semelhança de Borges, Rosa atuou intensamente na definição de seu *corpus*. A decisão de não publicar *Magma* e a resolução de tornar uma coletânea de artigos publicados no jornal médico *Pulso*, sem qualquer relevância na imprensa nacional, em livro ao qual ele atribuía enorme importância e organicidade, foram definitivos para estabelecer o conjunto de discursos a ele atribuídos enquanto autor e o “estatuto destes no interior da sociedade” (Foucault, 2015, p. 46). A relação autor-discurso seria muito diferente, não tivesse havido a mão forte do autor interferindo na sua configuração e no modo de circulação de seu nome próprio.

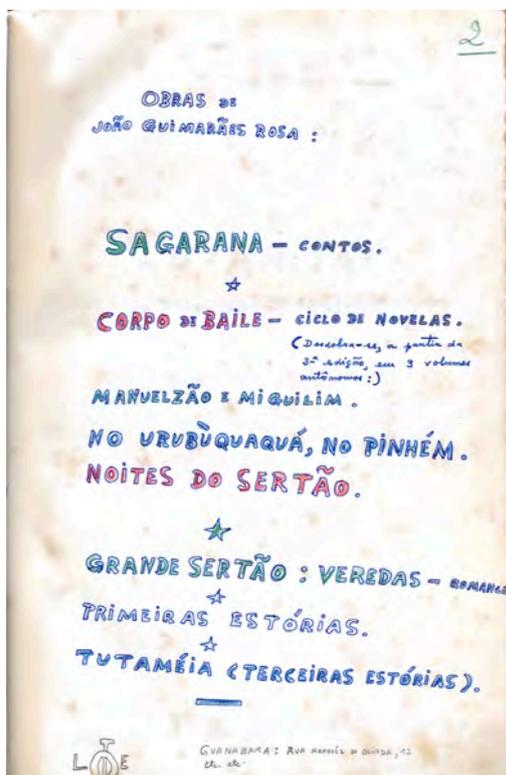
Outro aspecto que vale a pena ressaltar diz respeito à atenção que Rosa dedicava à perigrafia de seus livros e que tinha impacto na caracterização de um “certo modo de ser do discurso” por ele desejado⁴⁶. Segundo Compagnon, a perigrafia “(É) uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor” (Compagnon, 1996, p. 105). São os elementos que nos permitem fazer uma avaliação preliminar, antes mesmo de entrar no livro. O convite ao leitor, a tentativa de sedução,

Tal como vitrinas de exposição, testemunhos ou amostras, seus [do livro] transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma

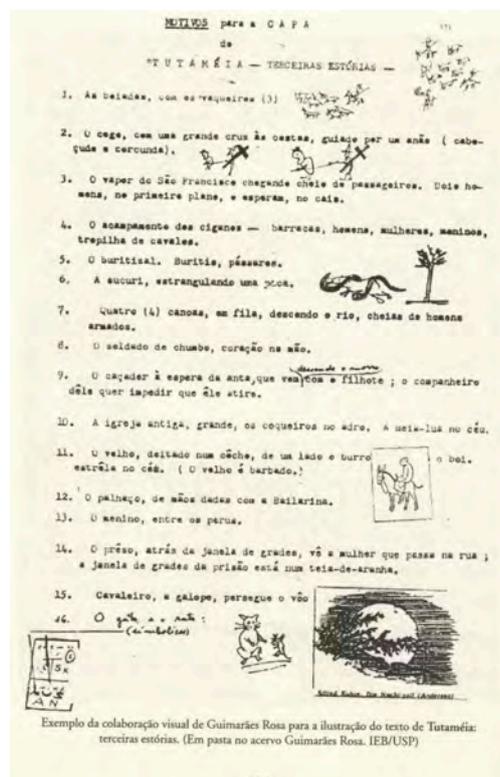
⁴⁶ Entende-se por perigrafia toda uma série elementos que envolvem e apresentam o texto, como capa, notas, índices, prefácios etc., que, para Gerard Genette (2009), seriam definidos como paratextos.

disposição nova que permitem julgar o volume sem o ter lido, sem ter entrado nele. (Compagnon, 1996, p. 105)

É ideia corrente que um escritor escreve um texto e não o livro, já que esse seria de responsabilidade do editor. Definitivamente, não é o caso de Guimarães Rosa. Ele fez questão de interferir nas capas de todos os seus livros, enviando desenhos aos ilustradores para serem seguidos, escreveu suas próprias orelhas, desenhou as folhas de rosto, preocupou-se até mesmo com o colofão. Afinal, “é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade” (Compagnon, 1996, p. 105) e Rosa tinha plena consciência disso. Nas folhas avulsas e cadernos, encontramos inúmeros esboços de capas, índices e folhas de rosto.



Lista de obras para *Tutameia* manuscrita pelo autor⁴⁸



Lista de motivos para a capa de *Tutameia*⁴⁷

Transgrediu tradições há muito estabelecidas para as orelhas de livros. Ao invés de fazer constar informações biográficas sobre o autor, Rosa incluiu, na

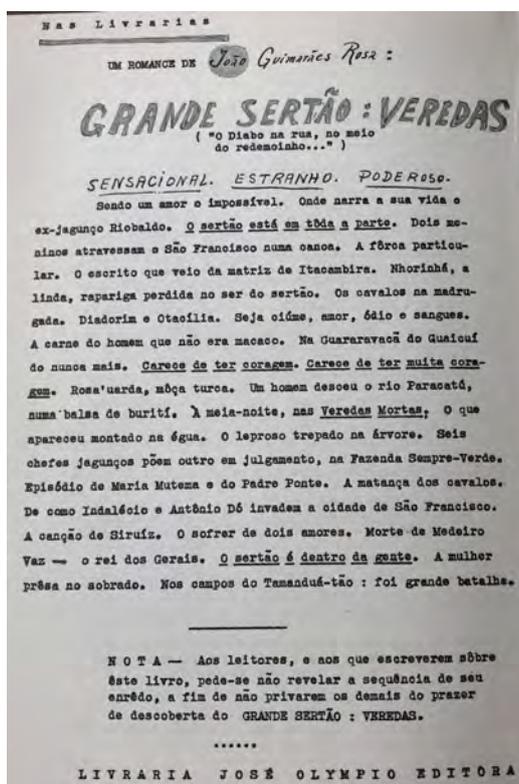
⁴⁷ Fonte: Covizzi, 2003, p. 408.

⁴⁸ Provas tipográficas de *Tutameia*, Biblioteca Mindlin, ref. 002379923

primeira edição de *Corpo de baile*, texto de Afonso Arinos sobre o buriti, fez constar nas orelhas da segunda edição de *Grande sertão*, mapas da região, e introduziu criativos resumos das novelas contidas nos livros, como o que se encontra abaixo:

MIGUILIM — O menino que morava no mato do Mutúm. MANUELZÃO — condutor de boiadas — fazedor da festa da Samarra. A cachorra cega Pingo-de-ouro é mandada embora. O riachinho que secou de repente, no meio da madrugada. Amor de dois mendigos. Uns estranhos visitantes. O filho desconhecido. Surda inimizade. A procissão noturna. Canta o velho Camilo à beira do cemitério. Os dois irmãozinhos na tempestade. Miguilim tem prazo marcado para morrer e faz um contrato com Deus. A árvore que matava os moradores da casa. João Urúgem, o homem que virara selvagem. O mistério das estórias. A festa de durar sempre e a boiada para sair. O terrível bilhete do tio Terêz. Os macacos assaltantes. O papagaio que chamou pelo menino morto. O pai enforcado. Um riachinho que não havia de secar nunca. Revelação da Décima do Boi Bonito. O velho Camilo obedece e responde. A boiada vai sair! Miguilim vai buscar a luz de seus olhos. A obrigação de alegria. Descoberta da beleza. A grande despedida.⁴⁹

Criou até mesmo seus próprios anúncios, incluindo adjetivos nada modestos:



Pereira, 2008, p. 122.

⁴⁹ Orelha da 3ª edição de *Grande sertão: veredas* (1963)

Segundo relato de Poty, Rosa interferia nos mínimos detalhes das capas:

Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto [...]. A capa do *Corpo de Baile* – essa ideia foi dele também: fazer as figuras da capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela plateia e pelos bastidores. Num dos volumes, havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte, recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que, por acaso, era desquitada, e desenhei a cara dela. (Poty *apud* Gama, 2013, p. 143)

É particularmente interessante a forma como Rosa autor e sujeito se inscrevem em seu último livro, *Tutameia*, e como essa inscrição atua no sentido de interferir no estabelecimento da ligação entre um discurso e o autor, ou melhor, na “função autor”, como viemos apontando até agora. Além da forte interferência autoral na capa e nos índices, é nesse livro que Rosa está mais presente enquanto autor⁵⁰. A começar pelo título, palavra cujo significado corrente é “coisa de pouco valor”, mas que o autor acrescenta outro sentido, *mea omnia*, que quer dizer, “todas as minhas coisas”, instaurando um paradoxo e explicitando para o leitor a importância que ele atribuía ao livro.

A ordem alfabética dos índices é perturbada pelas suas iniciais, JGR. A segunda sessão de contos na qual está inserida a “intromissão” de suas iniciais, vem precedida pelo prefácio “Hipotrólico” e o primeiro texto se chama “Intruge-se”. Nesse conto, o personagem principal é um capataz, chamado Ladislau, que conduz uma boiada e tem um de seus vaqueiros assassinado. Segundo relata sua filha Vilma (V.G. Rosa, 2008, p. 291), Ladislau foi um dos nomes pensados pelos pais de Rosa para batizá-lo, já que ele havia nascido no dia de São Ladislau (27 de junho), nome que acabou preterido por João, por vontade de sua mãe Chiquitinha. É exatamente essa história que abre a “estória” seguinte, “João Porém, o criador de perus”: “Agora o caso não cabendo em nossa cabeça. O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo. Indistinguível disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semissurdo; moço” (Rosa, 2009, p. 118).

⁵⁰ Essa questão já foi bastante explorada pela crítica rosiana: Monica Gama (2013), Ana Maria Andrade (*A velhacaria nos paratextos de Tutameia*), Maria Luiza Castro e Silva (*Guimarães Rosa e a máscara autoral em Tutameia*) e outros.

A grafia da vida do escritor incorporada ao texto “Intruge-se” é marcada também pela relação que Ladislau tinha com seu cão, engenhosamente nomeado de “Eu-meu”, que desempenha papel fundamental na elucidação da identidade do assassino.

Voltando à ordem alfabética dos índices, depois de “Intruge-se” e “João Porém, o criador de perus”, deveria vir “Lá nas campinas”. Mas eis que se intromete “Grande Gedeão”, deslocado da sua ordem natural, entre o “Faraó e a água do rio” e “Hiato” para, em seguida, vir “Reminiscção”, completando-se assim as iniciais JGR. Para Ana Maria Machado, esse ponto de ruptura da ordem alfabética poderia ser lido como um aviso: “Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas” (Machado, 2003, p. 95).

Se, para Roland Barthes, é o “Arrebatamento” do ser amoroso que perturba a ordem alfabética em *Fragments de um discurso amoroso*, para Rosa, é o seu nome próprio que cumpre essa função. O autor francês justifica ser essa a única figura tomada fora da ordem, porque o arrebatamento [*ravissement*] é o ato que origina o discurso amoroso e do qual todas as demais figuras dependem. É um acontecimento original e, de sua refração, se produz um sem número de significantes. O “Arrebatamento” é, para Barthes, o começo de tudo:

Começaremos então pela única figura que foi, para nós, tomada fora da ordem alfabética, porque é a única figura que pode prevalecer sobre uma marca temporal, marca diegética da origem, da partida, da determinação. Figura do “*tomber amoureux*”, do enamoramento, do rapto, ou melhor: do arrebatamento. (Barthes, 2007, p.67)

Podemos pensar, que para Rosa, é ele, o autor, o responsável pela “marca diegética da origem, da partida, da determinação”, e é a partir dele, que se origina todo o discurso. Nada mais pertinente então, do que o autor (des)ordenando a ordem do discurso.

Também é o primeiro livro que inclui prefácios e se ressalte, que não apenas um, como é usual, mas quatro. Nesse livro, Rosa se coloca diretamente em relação com o leitor enquanto personagem e intervém diretamente no ato de leitura. Além de interferir na ordem e dar o comando de releitura, procura influenciar o leitor a respeito da concepção não só do livro que virá, mas, também, sobre seu processo criador e o que imagina ser seu projeto literário. Seus prefácios são como pequenos ensaios:

Os prefácios aqui possuem função norteadora e se, de um lado, “desviam” a atenção do leitor e obrigam-no a refletir, por outro, conduzem ao centro e enigma das estórias, cujas facetas poderiam ser assim representadas: o avesso da linguagem (“Aletria e Hermenêutica”), a inovação da palavra (“Hipotrécico”), a dupla realidade (“Nós, os temulentos”), o mundo representado (“Sobre a Escova e a Dúvida”). Essas quatro facetas multifazem-se em outras e fundem-se em torno de um único tema: o questionamento da linguagem, do homem e do mundo. (Simões, 1988, p. 25)

O fato de ter acompanhado de perto e colecionado toda a fortuna crítica sobre sua obra durante 20 anos, as leituras equivocadas ou acertadas ali guardadas sobre seus livros, a tarefa de “quase tradutor” à qual ele se dedicou, com enorme zelo, dando todo suporte a seus tradutores, como se verá a seguir, a quantidade de vezes que foi levado a reler a própria obra (seja para as novas edições ou para auxiliar nas traduções) levaram Rosa a refletir profunda e continuamente sobre sua produção. Talvez, por isso, àquela altura, tenha sentido a necessidade de se fazer mais presente na interpretação de sua obra e em revelar, bem “rosianamente”, seu projeto literário.

Assim é que o autor faz o possível neste prefácio de *Tutameia* [Sobre a escova e a dúvida] para dar ao seu público um indício, um palpite, um sinal; não lhe seria possível falar em termos mais claros nem precisos sem violar o espírito de toda a sua obra e negar aos seus leitores o valioso emprego da própria intuição. (Daniel, 1968, p. 181-182)

Outro exemplo do quanto Rosa se dedicava para atuar sobre a recepção de sua obra e para modificá-la é o controle que exercia sobre as edições e publicações no Brasil e no mundo. Revisou pessoalmente todas as provas das edições brasileiras, tendo relido *Sagarana* e *Grande sertão* pelo menos dez vezes. Nunca delegou a função de negociar os direitos de seus livros a nenhum agente literário, embora muitos tenham demonstrado interesse em fazê-lo⁵¹. Correspondeu-se diretamente com todas as mais importantes casas editoriais europeias, elegeu as que gostaria de ver suas obras publicadas, auxiliou seus tradutores na árdua tarefa de transposição da “língua especial e bárbaro-preciosa - o ‘português-brasileiro-

⁵¹ Recusa inúmeras ofertas de vários agentes como, por exemplo, a de Kurt Bernheim, que lhe escreveu indicando o interesse de editoras de vários países (Suécia, Noruega, Finlândia, Alemanha e Itália) por *Grande sertão: veredas* (Carta de Kurt Bernheim a JGR de 28 mar. 61, JGR-CE-05,120) e que foi respondida somente dois anos depois. Em sua resposta, Rosa agradece o interesse e informa polidamente que seus serviços não eram necessários, já que ele mesmo tratava do assunto diretamente com os editores (Carta de JGR a Kurt Bernheim de 02 abr.1963, JGR-CE-06,038).

mineiro-guimarãesroseano” para outras línguas⁵² (Verlangieri, 1993, p. 72). Seus arquivos guardam registros das negociações travadas com cinco editoras alemãs (R. Piper und Co. Verlag, Kindler Verlag, Rowohlt Verlag, Biederstein Verlag e, finalmente, a Kiepenheuer und Witsch, que ficou com os direitos de publicação de todas as obras), cinco italianas (todas disputando *Corpo de baile*: Nuova Accademia, Feltrinelli, Mondadori, Bompiani e Rizzoli), três francesas (Éditions Seghers, Éditions du Seuil e Albin Michel) e um sem número de editoras de outros países.

Desde o início dos anos 1960, chegavam cartas da Noruega, Finlândia, Suécia, Dinamarca, Japão e Holanda⁵³ (Theodozio, 2011, p. 75). Rosa fazia questão de responder a todas que recebia, embora, muitas vezes, o fizesse com indesculpável atraso, e isso fosse motivo de preocupação e comentário de seus editores. Em carta enviada, em 30 de maio de 1962, a Ursula Heinle, agente literária alemã interessada na obra de Rosa, Michel Chodkiewicz (responsável pelo autor nas Éditions du Seuil) alerta: “*Je vous signale que GR est un homme assez négligent et que sa réponse peut tarder; à titre indicatif, il a mis plusieurs mois avant de nous renvoyer le contrat que nous lui avions adressé*”⁵⁴.

Além da correspondência com as editoras, havia a assídua troca epistolar com os tradutores, para a qual ele dedicou muito tempo e esforço. Com Meyer-Clason, o primeiro dos principais tradutores a se corresponder com o autor (23 de janeiro de 1958), Rosa trocou 128 cartas que tratavam, principalmente, da tradução de *Corpo de baile* e *Primeiras estórias* para o alemão.

Com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, com quem dizia ter “alguma espécie de correspondência anímica, ou de igual cumprimento-de-ondas de sensibilidades” (Rosa, 2003a, p. 62), foram trocadas aproximadamente 60 cartas, entre 18 de outubro de 1950 e 27 de agosto de 1967, em especial sobre a tradução de *Corpo de baile*. Com Harriet de Onís, sua tradutora para o inglês, foram 128 missivas, trocadas entre 19 de novembro de 1958 e 25 de outubro de 1966, um primeiro bloco dedicado ao *Grande sertão: veredas* e, o segundo, a *Sagarana*.

⁵² Carta de JGR a HO de 8 de abril 1959.

⁵³ Carta de JGR a Antonio de Souza Pinto, de 26 de março de 1963.

⁵⁴ Carta arquivada junto ao IMEC. “Gostaria de assinalar que GR é um homem bastante negligente e que sua resposta pode demorar; a título indicativo, ele demorou vários meses para nos devolver o contrato que havíamos enviado” (tradução livre).

Na França, muito embora suas obras tenham sido publicadas por diferentes editoras (Éditions du Seuil – *Corpo de baile* e Albin Michel – *Grande sertão: veredas*), foi Jean-Jacques Villard quem traduziu todos os livros editados em língua francesa, até a década de 1970. Villard só começou a se corresponder com o autor em 7 de julho de 1961, depois da publicação do livro intitulado *Buriti*, que reuniu três das sete novelas de *Corpo de baile* (“Dão Lalalão”, “Le message du morne”, “La fête à Manuelzão”). É nessa carta que o tradutor fala sobre a possibilidade de vir a transpor *Grande sertão: veredas* para o francês, a pedido da editora Albin Michel.

Efetivamente, ao analisar a correspondência entre Rosa e seus tradutores, o que se nota é que ele dedicou à tarefa da tradução o mesmo empenho e devoção que consagrou ao seu fazer literário: a busca da palavra perfeita, a vontade de estranhar o leitor, a inconformidade com o lugar comum e a importância da poesia, do ritmo, do som e das questões metafísicas na sua prosa.

Não conheço escritor – e conheço alguns – que, como João Guimarães Rosa, interessou-se tanto pelo problema da tradução, da transplantação – operação gêmea daquela que o autor realiza no papel branco diante de si, já que o processo da tradução prossegue o processo da criação literária.⁵⁵ (Rosa, 2003b, p. 30)

Ao ser confrontado com a versão para outra língua de uma palavra ou expressão que não lhe parecia adequada, Rosa insistia e persistia em sugestões, até levar seus tradutores à exaustão. Preparou inúmeras listas esclarecendo palavras e expressões, sugerindo alternativas em seus idiomas. No processo de tradução de *Sagarana* para o inglês, tarefa assumida pela americana Harriet de Onís, trocaram mais de 80 cartas com pelo menos duas listas de perguntas para cada uma das nove novelas, e cada lista (ou “*queries*”, como ela chamava) continha, aproximadamente, 70 vocábulos para serem elucidados, perfazendo um total de, no mínimo, 1.200. Rosa se mostrou incansável nessa tarefa: para cada uma dessas 1.200 palavras, ele oferecia detalhada explicação e, muitas vezes, apresentava mais de uma opção de tradução. Por exemplo, para a expressão “Em tempo de deixar a boiada atrapalhar”, ele propunha quatro alternativas: “*just so as to allow the herd get in trouble*. Ou: *giving occasion to the herd into stampede*. Melhor: *Just so as if wanting to put the*

⁵⁵ Declaração de Curt M. Clason, em entrevista a Eunice Jacques.

herd in trouble. Ou: Almost making a herd's turbulence”⁵⁶ (Verlangieri, 1993, p. 220). Rosa preparou glossários, enviou listas com nomes de plantas e animais para cada um dos tradutores em suas próprias línguas, pesquisou imagens, desenhou chifres e carros de boi, como esse, abaixo, para explicar o significado de “ganachas”: ganachas = grossura arredondada do bordo posterior da face (dos burros e cavalos), correspondendo ao ângulo do maxilar inferior:



(Verlangieri, 1993, p. 186)

Sua troca epistolar com Bizzarri foi a mais interessante. Considerando a relevância de Guimarães Rosa no cenário literário nacional, é curioso observar a ausência de cartas com outros escritores de sua época ou correspondência com intelectuais que apontassem para uma troca de ideias ou parte da construção de um pensamento, como é comum em tantos escritores e intelectuais. São notórias as extensas coleções de cartas de Mario de Andrade, Lucio Cardoso, Walter Benjamin e Nietzsche com seus pares. Nelas, é possível aprender muito não só sobre a vida desses escritores e filósofos, mas também sobre suas ideias, titubeios e caminhos percorridos na construção de conceitos, pensamentos e obras literárias.

Interessante também pensar no apagamento das fronteiras entre o texto literário e o não literário, sobre o qual Marília Cardoso faz instigante reflexão:

Essas amostras da troca epistolar entre os dois romancistas (Lucio Cardoso e Cornélio Penna) dão conta de um trasbordamento do texto literário para o espaço da correspondência. Toda “escrita de si” – na acepção consistente de Michel Foucault – equivale a um artesanato textual onde se entrelaçam os diversos fios discursivos de que o autor vai-se apropriando. Assim também os registros arquivísticos de Lucio Cardoso e Cornélio Penna têm a peculiaridade de revelar que reproduzem nas cartas como nos romances, ou nos diários como no teatro ..., as mesmas matrizes e expedientes composicionais homólogos, apagando a diferença entre texto literário e não literário.

Quando examinam a produção de Kafka, para propor o conceito de “literatura menor”, Gilles Deleuze e Félix Guatarri não se perguntam se a correspondência integra ou não a obra literária do autor tcheco, antes afirmam que as cartas são parte da “máquina da escritura”. (Cardoso, 2004, p. 218)

⁵⁶ Carta de JGR a HO de 17 de abril de 1960.

⁵⁷ Carta de JGR a HO de 11 de dezembro de 1963.

Vale citar um pequeno trecho de uma carta de Rosa a Paulo Dantas, em que se dá esse apagamento de fronteiras, mais pelo estilo do que pelo conteúdo: “Ai de novo tonteei. Oh homem do São Francisco! Pudesse eu ia lá, em Marília, conversar com ele, três noites e três dias seguidos, sem pausa nem pio, sem fio de pavio. Foi para mim uma rajada, um desembesto, um desadoro, um desabalo”⁵⁸ (Dantas, 1975, p. 70-71).

Outro exemplo interessante é o aproveitamento da mesma anedota mencionada numa carta que passa a integrar um texto literário:

Mais a lei que eu nessa fala-fala, figura no Credo o governador Pôncio Pilatos. Dela me lavo as mãos, lavo os pés, lavo a cara. “Não me chamo Manoel, não moro em Niterói, não tenho nada com o peixe alheio.” Conto a você a história.⁵⁹ (grifos meus)

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: — “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: — “Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (Rosa, 2009, p. 17, grifos em itálico do autor e grifos sublinhados meus)

As cartas são certamente parte importante da “máquina da escritura” rosiana.

Na correspondência com os editores e tradutores, é possível constatar também a sua persistência em disseminar o que ele entendia ser seu projeto literário. Como exemplo, podemos citar o horror ao lugar-comum e a vontade de “estranhar o leitor”.

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, estranhar o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy (sic) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor.⁶⁰ (Verlangieri, 1993, p. 100)

No texto original do “Sagarana”, é assim: o leitor compreende, mas as expressões, mesmo as aparentemente triviais, são próprias, soluções de criação pessoal, do autor.

⁵⁸ Carta de 10 de agosto de 1957 .

⁵⁹ Carta de JGR a Álvaro Lins de 19 de fevereiro de 1950. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/11.html>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁶⁰ Carta de JGR a HO de 02 de maio de 1959.

Nada de frases já gastas, já adormecidas e embotadas pelo excesso de uso.⁶¹ (Verlangieri, 1993, p. 218)

Doze anos antes, já tinha escrito para seu tio Vicente⁶²:

Vê-se (em Sagarana), pela forma, imediatamente fecunda com o nascimento de todo um coro de palavras virgens. Palavras gostosas e mansas, absolutas pelo seu valor físico. (Guimarães, 1972, p. 133)

... precisa de não ficar peado pelas fórmulas consagradas, e atirar-se para diante, seguindo sua inspiração [...].

A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha, uma miséria. [...]. Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns [...] (Guimarães, 1972, p. 137)

E exige o mesmo do tradutor alemão:

Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. *Meditar* cada frase. Cortar todo o lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma “segunda” solução, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder nem um minuto, à inércia.⁶³ (Rosa, 2003b, p. 237-238, grifos do autor).

Reforçando os preceitos em entrevistas:

De cada cem escritores, um está aparentado com Goethe e noventa e nove com Zola. A tragédia de Zola consistiu em que sua linguagem não podia caminhar no ritmo de sua consciência. Hoje em dia acontece algo semelhante. A consciência está desperta, mas falta o vigor da língua. A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser. (Lorenz, 1983, p. 85)

A importância da releitura já se faz presente desde 1947 e perdurou até seu último livro. Rosa era um leitor compulsivo, como já dito, releu seus próprios livros várias vezes depois de publicados. Também recomendava, enfaticamente, que seus leitores relessem seus textos, como podemos observar nesta carta:

Talvez pareça pretensão vaidosa do autor, mas outras pessoas já vieram, espontaneamente, reavivar a minha convicção: releia com atenção e vagar, aquelas colunas; depois, se tiver tempo, torne a reler, várias vezes: de cada vez, você irá descobrir elementos novos, que terão fatalmente escapado a sua leitura anterior. (Guimarães, 1972, p. 131)

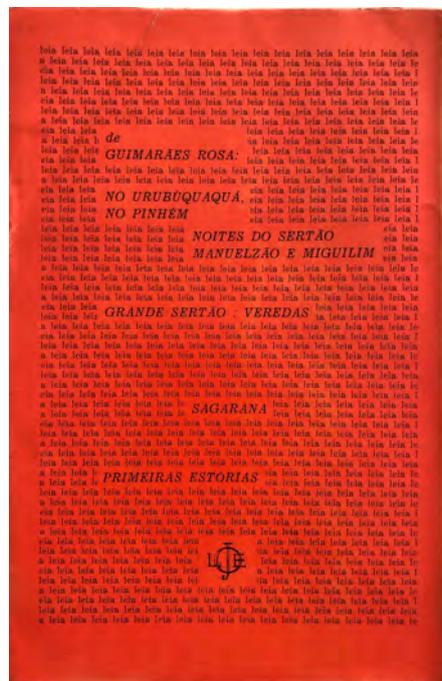
⁶¹ Carta JGR a HO de 11 de fevereiro de 1964.

⁶² Carta de JGR a tio Vicente, de 11 de maio de 1947.

⁶³ Carta de JGR a CMC de 09 de fevereiro de 1965.

Essas palavras ressoam em *Tutameia*, no qual o estímulo à releitura se radicaliza. O livro traz dois índices, o primeiro com a seguinte epígrafe de Schopenhauer: “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” (Rosa, 2009, p. 5). O segundo índice, engenhosamente denominado de “Índice de releitura”, traz, na epígrafe, outra citação do mesmo filósofo: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (Rosa, 2009, p. 266).

A segunda capa da primeira edição do livro traz o comando “leia”, impresso centenas de vezes:



Não se pode deixar de apontar ainda a forma como ele atuou para fazer circular seus discursos entre os formadores de opinião da época. Seus arquivos guardam as cartas que escreveu, encaminhando exemplares de *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão* e todos os demais livros para críticos literários, escritores renomados, políticos influentes e intelectuais. Em preparação para o lançamento de *Sagarana*, Rosa pediu a seu tio Vicente que lhe enviasse a lista de críticos literários mineiros, revelando seu desejo de publicidade: “Quero ajudar um pouco o meu editor, controlando de certo modo a publicidade, coisa importante, que não faltou sequer à bomba atômica” (Guimarães, 1972, p. 127). E a ilusão de controle:

A turma daqui já está fichada: até agora, impedi, ferozmente qualquer publicidade, para reservar todas as baterias à campanha de surpresa, depois do livro na rua...Entrevistas só serão permitidas um mês depois de exposto o Sag. Nas vitrines das livrarias. Ando numa sensação danada. (Guimarães, 1972, p. 128)

No que tange à gestão que fazia da recepção de sua obra, sua coleção de recortes atesta o zelo e a obstinação com que tentou controlar e influenciar a maneira como ela seria interpretada. São dois mil recortes guardados em seis volumes encadernados, além de 12 pastas com críticas, artigos acadêmicos e até mesmo breves referências a seus livros, como, por exemplo, reportagens sobre moda, intituladas “A hora e a vez do *tailleur*” e “A hora e a vez da minicalça” (Gama, 2014, p. 136). Como colava as críticas que não lhe agradavam de cabeça para baixo, era fácil identificá-las e a seus desafetos. Fazia circular amplamente as críticas que considerava pertinentes e que lhe pareciam competentes. Incorporou em suas cartas várias citações de Paulo Rónai e de Franklin de Oliveira, que acreditava auxiliar na compreensão e interpretação de sua obra. Enviou *Trilhas no Grande sertão*, de M. Cavalcanti Proença (1958), para seus tradutores (Villard, Meyer-Clason, Crespo e Harriet de Onís) e para alguns editores na época em que eles estavam avaliando a compra dos direitos de *Grande sertão* (N. Pasquier da Albin Michel e outros que não vingaram).

Responsabilizou-se por selecionar recortes e notas sobre seus livros e sobre ele mesmo para serem inseridos da seção “Guimarães Rosa em 35 quadros”, no número da Revista *Diálogo* a ele dedicado. Equivocou-se, enviou uma nota negativa e escreveu com “urgência” ao amigo Paulo Dantas, que o ajudava nessa missão:

Há, porém, uma providência que venho pedir a vocês, com séria urgência: a de cancelar, riscar, logo e sem falta, uma frase de Marques Rebelo, que foi no meio da cambulhada de citações. A frase é esta: “Acho que a obra de Guimarães Rosa não tem significado algum”. (Dantas, 1975, p. 77)

Como se pode notar, Rosa buscou, durante toda a sua vida, interferir nos procedimentos de controle e de delimitação dos discursos a ele atribuídos, nas operações complexas que dão unidade e coerência aos seus textos, e atuou de forma decisiva no modo de circulação de seu nome próprio. Pode-se dizer que ele desempenhou papel definitivo nos modos de recepção dos textos e na própria concepção de sua obra.

2 O fazedor de estórias

O POSTIGO

*A Theodemiros Tostes,
confrade,
colega, amigo*

1

*Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste meu postigo.*

*Não há nisso nada de hostil:
poucos foram tão bem tratados
como o escritor dessas plaquetes
que se escreviam sem mercado.*

*Também, ao fechar o postigo,
não privo de nada ninguém:
não vejo fila em minha frente,
não o estou fechando contra alguém.*

2

*O que acontece é que escrever
é ofício dos menos tranquilos:
se pode aprender a escrever,
mas não a escrever certo livro.*

*Escrever jamais é sabido:
o que se escreve tem caminhos;
escrever é sempre estrear-se
e já não serve o antigo ancinho.*

*Escrever é sempre o inocente
escrever do primeiro livro.
Quem pode usar da experiência
numa recaída de tifo?*

3

*Aos sessenta, o pulso é pesado:
faz sentir alarmes de dentro.
Se o queremos forçar demais
ele nos corta o suprimento*

*de ar, de tudo, e até da coragem
para enfrentar o esforço imenso
de escrever, que entretanto lembra
o de dona bordando um lenço.*

*Aos sessenta, o escrito adota,
para defender-se, saídas:
ou o mudo medo de escrever
ou o escrever como se mija.*

*Voltaria a abrir o postigo,
 não a pedido do mercado,
 se escrever não fosse de nervos,
 fosse coisa de dicionários.
 Viver nervos não é higiene
 para quem já entrou em anos:
 quem vive nesse território
 só pensa em conquistar os quandos:*

*o tempo para ele é uma vela
 que decerto algum subversivo
 acendeu pelas duas pontas,
 e se acaba em duplo pavio.*

João Cabral de Melo Neto

Neste capítulo, dedico-me a investigar como Rosa passava do “desejo de escrever” à “escritura”, observando o seu *modus operandi*, a partir dos seus arquivos e as declarações sobre a sua arte poética. É minha intenção entender como ele manipulava e rearranjava suas anotações, documentos e textos, para caminhar da metafísica à física do livro.

De forma alguma, pretendo identificar um processo ou método único, através do qual Rosa produzia suas narrativas, pois creio que nenhum percurso de criação obedece a regras estáveis e predeterminadas. Não acredito ser possível estabelecer um “ideal de cientificidade” reclamado por alguns teóricos da crítica genética (Pino, 2004, p. 85). É importante lembrar que os manuscritos com os quais lidamos para tentar entender o percurso da escrita resultam de uma escolha feita pelo próprio autor. Eles podem indicar um processo de criação idealizado ou revelar, apenas parcialmente, como ele aconteceu. Gerard Genette faz essa importante ressalva:

Os prototextos conservados para a posteridade são todos prototextos legados pelos autores, com a parte de intenção que se liga a seu gesto, e sem a garantia da exaustividade...Resumindo, a mensagem objetiva e positiva do prototexto deve ser reescrita da seguinte forma: “Eis aquilo que o autor deixou saber de como ele escreveu esse livro”. (Genette *apud* Pino, 2004, p. 84)

No caso de Rosa, essa ressalva é particularmente relevante, considerando-se as inúmeras lacunas de esboços, planos e manuscritos (os citados “prototextos”) dos seus livros publicados.

Também não é minha intenção enquadrar o seu fazer literário em qualquer tipologia de processo de gênese. Afinal, como bem diz o poeta João Cabral de Melo

Neto, no poema que abre este capítulo: “(e)screver jamais é sabido:/ o que se escreve tem caminhos;/escrever é sempre estrear-se/ e já não serve o antigo ancinho.” (Neto, 1994, p. 584). O objetivo aqui é apontar algumas práticas de escritura que o acompanharam desde *Sagarana*, outras às quais recorreu eventualmente e, acima de tudo, dar a ver o caráter inapreensível e irreprodutível do ato de criação. Neste e nos próximos capítulos, nos faremos acompanhar pelo escritor e crítico francês Roland Barthes, principalmente os dois últimos cursos que ministrou no *Collège de France, A preparação do romance I e II*.

2.1.

A matéria-prima

... a realidade, cujo detalhe eu quis copiar aqui e ali, sem poder, nem eu nem ninguém, apreendê-la em seu horror e sua beleza total.

Henri Thomas

O objetivo desta seção é fazer uma incursão pelos arquivos rosianos, principalmente, no que diz respeito aos seus prototextos, ou seja, rascunhos, manuscritos, planos, esboços, anotações, notas de leitura, enfim, a matéria-prima usada em seu processo de composição literária.

Os documentos nos quais podemos observar mais de perto o fazer literário do escritor estão arquivados nas categorias “Estudos para obras”, “Manuscritos”, “Cadernos” e “Cadernetas”. Escolhi-os como objeto de observação, porque percorrer esse conjunto é como adentrar o laboratório da escrita rosiana e vislumbrar um pouco da “alquimia” da sua instância criativa.

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. [...] Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (Lorenz, 1983, p. 85)

2.1.1

As anotações ou *Notatio*

Rosa (d)escrevia a vida, buscava inscrever na perenidade da escrita a precariedade do olhar, da fala e da escuta. Se não era possível apreender a realidade em seu horror e beleza total, como disse Henri Thomas, acreditava na força semântica das palavras para registrá-la, ainda que parcialmente. Queria passar para

o texto fragmentos do real, aquilo que seus olhos e ouvidos captavam e, quando não encontrava uma expressão que julgasse adequada, transinventava. Escrevia seus dias, anotava expressões, transcrevia citações, apropriava-se de qualquer coisa que lhe parecesse interessante, adotando o símbolo m% antes das palavras, sintagmas, frases e provérbios que registrava.

A exemplo de Rosa, Barthes também era um anotador compulsivo, os dois escritores eram verdadeiros colecionadores de anotações. Não por acaso, Barthes consagra o primeiro ano de seu curso *A preparação do romance à Anotação*, que ele definia como forma mínima da escrita. Na aula de 3 de março de 1979, ele desenvolveu o conceito de “Anotação” como *Notatio*, definido como a captura de “uma lasca do presente, tal como ela *salta* à nossa observação, à consciência” (Barthes, 2005a, p. 184-185, grifo do autor). Mas por que ele chama de *lasca*? Porque são como *scoops* pessoais e interiores, entendendo *scoop* como uma pá, a ação de recolher com uma concha, fazer um saque, capturar uma novidade. As mínimas notícias são sensacionais para Barthes, e ele quer “capturá-las” na própria vida. Quer capturar a instantaneidade, como o *satori*, o *kairós*, a boa ocasião, fazer uma espécie de “reportagem”, não da grande atualidade, mas da sua pequena atualidade pessoal: a pulsão de *Notatio* é imprevisível. O autor francês esclarece ainda que a *Notatio* é uma atividade exterior: não acontece na sua mesa de trabalho, mas na rua, no café, com amigos etc.

De forma análoga, Rosa tem a mesma compulsão por capturar o instantâneo da vida. Também considera máximas as mínimas notícias. Tem ânsia de fixar tudo no papel, arrecadando ou colhendo paisagens, palavras, expressões para levá-las para casa, de procurar fixar o tempo e o vivido. Anda com lápis e papel na mão, tomando nota de conversas, viaja anotando paisagens, cores, quadros e palavras. Podia perder a vida, mas não a escrita. “Correr para o papel e anotar logo qualquer brotar de pensamento ou sensação - não será isso um mal?” (JGR-EO-01,03, 11/2/1951, p. 60). Certamente não, diria Barthes, que declarava ter um sentimento de frustração, de *secura* quando ficava certo tempo sem anotar ou sem sacar sua caderneta. Volta ao *Notatio* como se volta a uma droga, ou um refúgio, buscando um sentimento de segurança. Mais do que isso, considera o *Notatio* como a articulação direta do sujeito pensante com o sujeito fraseador, sem necessidade de qualquer mediação (Barthes, 2005a, pp. 187-188).

Sobre a compulsão à anotação de Rosa, vale lembrar o que disse Augusto Frederico Schmidt, em crônica publicada em 1952:

Encontrei traços de Rosa em muitos lugares por onde andei, principalmente pela Itália. – “Quem passou por esta cidade foi Guimarães Rosa, discreto, secreto, deslizando, e sempre a tomar notas” - era o que me informavam inalteravelmente em Bolonha, em Parma, em Luca, em Florença. Com seu ar enganadoramente cordial e aberto, pois é um ser que na verdade se esconde e prefere observar, compreender, a exibir-se ou representar, Guimarães Rosa é um anotador, um homem que se documenta, que constrói a sua literatura solidamente, com a consciência de que não basta brilhar, ou escrever belo, mas que é preciso saber exatamente o que se quer dizer.⁶⁴

Para Rosa, escrever se impunha como uma necessidade íntima: “Faz sol. Pus a gabardine, que já é demais. Escrevo na rua, não posso ver a natureza. Imagino o céu azul. Tomo um táxi: não tive tempo de limpar os óculos” (JGR-EO-01,03, p. 75).

Em certos momentos, abria mão de ver e viver para anotar e escrever. Anotava tudo, das ruas de Paris às veredas do sertão. Homem sertanejo, sempre levava cadernetas pequenas o suficiente para serem transportadas na sua indumentária de vaqueiro, no lombo do cavalo. Elas não podiam ser como as oblongas cadernetas de Flaubert carregadas em seu paletó, ou as belas moleskines negras de Proust (Barthes, 2005a, p. 186), porque ficavam impregnadas de sangue de boi e suor de cavalo. Durante a viagem, ia tomando nota de coisas, de cada pássaro que voava, de cada espécie que encontrava.

Também muito diferente dos autores franceses, era a importância que Rosa concedia à tradição oral e às manifestações e ditos populares. Anotava expressões faladas em rodas de conversa, registrava cada palavra do diferente campo lexical que ouvia dos vaqueiros para, depois, incorporar tudo isso à sua prosa. Dedicou-se a estudar em profundidade as festas religiosas, as canções populares, os provérbios e a valorizar os contadores de estórias.

Experimentava sua escrita em folhas esparsas, em cadernetas e cadernos escolares, nos quais, às vezes, registrava seu nome como “Aluno”. Aluno ou mestre, colocava-se ali na condição de “aprendiz”, porque, afinal, “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (Rosa, 2006, p. 310).

⁶⁴ Conversa por escrito, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1952.

Caderno 1
Aluno: J. Guimarães Rosa
Escola: Literatura
Classe: Animais (IEB, JGR-Caderno 1)

Era para essas anotações que Rosa voltava seus olhos quando queria passar da realidade para a representação, do vivido para a invenção. Inevitavelmente, consultava-as para criar.

Rosa colecionou uma multidão de sons e imagens, compondo um arquivo singular de conhecimento. Apropriou-se deles no seu caminhar pelo mundo, assim como se apropriou das folhas, envelopes, pastas e blocos do Ministério das Relações Exteriores. Quase todos os seus registros foram feitos em papelaria oficial do Ministério, as exceções ficam por conta dos cadernos e cadernetas, dos quais, provavelmente não existiam impressos oficiais.

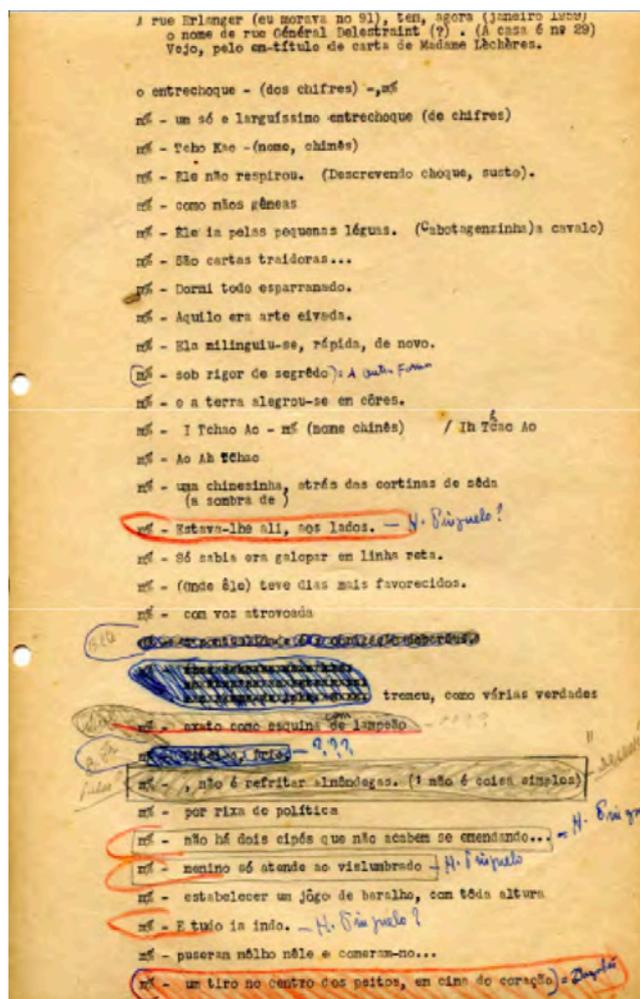
Esse conjunto de apropriações está espalhado por aproximadamente seis mil folhas avulsas, oito cadernetas e 27 cadernos escolares. Examinar esses documentos é como passear no espaço imaginário do autor, muitas vezes, sem muitos filtros. Eram a matéria-prima do seu fazer literário e tudo, absolutamente tudo que está anotado nesses documentos poderia, em algum momento, ser incorporado às narrativas em elaboração, desde fatos históricos, mapas, notas de leitura e cardápios até elementos literários mais óbvios como palavras, sintagmas, expressões e “fragmentos poéticos”.

2.1.2. As listas

Na tão citada entrevista com Günter Lorenz, Rosa afirmou que seu romance mais importante seria um dicionário: “No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia” (Lorenz, 1985, p. 89). Na verdade, àquela altura (a entrevista foi concedida em 1965), o seu dicionário já estava pronto, há incontáveis listas em ordem alfabética.

Ao final da pasta intitulada “ANIMAIS (VOCABULÁRIOS, ZOOS)”, há um “dicionário” de termos relacionados a bois, que ocupa 44 páginas (JGR-EO-04,02;

p. 77-121). Em outras listas, as palavras, sintagmas ou “fragmentos poéticos”⁶⁵, como proponho chamá-los, não obedecem a ordem alfabética, estão agrupados por afinidades temáticas, semânticas ou, muitas vezes, não guardam qualquer relação entre si. É interessante notar que a maior parte deles está acompanhada do sinal m% que, como já explicado, queria dizer “meu próprio” ou “meu x por cento”. A página abaixo é um exemplo bastante representativo do que se encontra nos arquivos rosianos:



(Rosa apud Gama, 2008, p. 12)

⁶⁵ Monica Gama nomeou esses fragmentos de “células estéticas”, definindo-as assim: “são fragmentos de enunciação com a carga determinadora da identificação literária.” (Gama, 2009, p. 57). Já Frederico Camargo optou por chamá-los de “exercícios de composição linguístico-literários”: “ensaios de criação linguística [...] Pode ser uma palavra, locução, sintagma, frase ou todo um parágrafo” (Camargo, 2013, p. 24). Proponho chamá-los de “fragmentos poéticos”, por entender que traduzem melhor o seu uso.

Outras listas que chamam a atenção são aquelas que contêm títulos de contos e livros. Algumas estão agrupadas como se fossem índices, outras relacionam títulos de livros. Há, ainda, outras listas que contêm títulos em “estado de espera” para serem atribuídas a contos por vir, como nos Cadernos 17, 18 e nas sete páginas do Caderno 10 (JGR-Caderno-10, p. 20-27). Essa lista é particularmente extensa e interessante, por conter 150 alternativas de títulos, alguns utilizados e devidamente assinalados e outros que nunca foram aproveitados.

ARROIO-DAS-ANTAS
 O CAVALO AMARELO
 À MÃO DE DEUS PADRE
 PARA ACALMAR O BURRO
 SE EU SERIA PERSONAGEM
 EM CASA DE CARANGUEJO
 PELE FINA É MALDIÇÃO
 O DOMADOR DE BALEIAS
 O ESPELHO E O RELÓGIO (v. “Sem Tangência”)

Da mesma natureza que os títulos em “estado de espera” são os vários inícios de contos dispersos pelas folhas e cadernos como este: “mº - Começo de um conto: Em fevereiro daquele ano não bissexto, a posição dos planetas e luminares tal era, conforme os almanaques astrológicos, no dia 1º de fevereiro (à meia-noite)” (JGR-EO-03,01; p. 10).

Os inúmeros índices e as listas de livros apontam para os planos literários de Guimarães Rosa, assim como os diversos desenhos de capas de obras nunca publicadas. São fantasias de livros que a imaginação do autor projetava, adiantando-se a sua escritura. Sinalizam a distância, às vezes, infinita entre o desejo de escrita e a própria escritura.

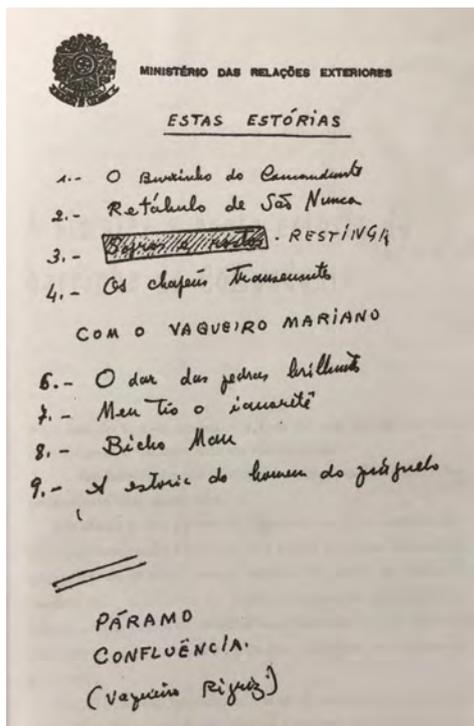
Os esboços de capas compõem uma fascinante “biblioteca por vir”. Diante de impossibilidade de reproduzi-las, em função das restrições impostas pela família, passo a listar abaixo todas que encontrei. É importante ressaltar que elas foram desenhadas pelo próprio autor, muitas vezes usando cores diferentes e sempre incorporando as seguintes informações: título do livro, nome do autor (nota-se as diferentes assinaturas - “J.” e “João” - dependendo da data), data da suposta publicação e nome da editora.

Tabela 1. Lista de capas desenhadas pelo próprio autor⁶⁶

	Autor	Título	Editora Universal	Ano	Referência
1	J. Guimarães Rosa	Rei de ouros, rei de espadas	Editora Universal	1946	JGR-M-18,40
2	J. Guimarães Rosa	Rei de ouros, rei de espadas	Livraria José Olympio Editora	1950	JGR-M-18,27
3	J. Guimarães Rosa	Estas estórias	Livraria José Olympio Editora	1954	JGR-M-18,20
4	João Guimarães Rosa	Boiada	Livraria J. Olympio Editora	1957	Cx 53 18A
5	João Guimarães Rosa	Revivência	Livraria José Olympio Editora	1966	JGR-EO-023 (4/44)
6	João Guimarães Rosa	A fazedora de velas	Livraria J. Olympio Editôra	sem data	JGR-Caderno-05
7		Estas estórias			JGR-EO-09,03
8	J. Guimarães Rosa	Pé-duro, chapéu de couro		1952	JGR-M-12,23C
9		Animalogia ou O bestiário amoroso			JGR-M-17,01

Outra relevante fonte de informação sobre seus projetos literários são os índices encontrados nas mais diversas pastas. Reproduzo abaixo dois deles, pensados para *Estas estórias*, um livro fantasiado, mas só publicado postumamente, que mostra o quão instável podia ser a decisão sobre a composição de cada obra:

⁶⁶ As informações referentes aos itens 7, 8 e 9 serão confirmadas após a liberação do isolamento provocado pela pandemia do COVID-19.



Dois diferentes índices para *Estas estórias* (Rosa, 2013, p. 22 e 23)

Transcrevo ainda um índice de um livro por vir, que mistura contos e/ou novelas, que permaneceram para sempre fantasiados, textos que foram publicados com título diferente do imaginado originalmente e, até mesmo, ganharam nova forma, e, ainda, outros que acabaram por compor livros diferentes, mas que mantiveram seus títulos originais.

As simples dimensões do soldado Arcangelo (inédito)

A estória do Homem do Pinguelo (*Estas estórias*, 1969)

Nada e a nossa condição (*Primeiras estórias*, 1962)

O burrinho comandante (*Estas estórias*, 1969)

Thoosa (inédito)

Pelo avesso (inédito)

A estória de Lélío e Lína (Uma estória de amor?) (*Corpo de baile*, 1956)

In terrorem (inédito)

Sobrecanto (inédito)

O demônio na rua, no meio do redemunho (*Grande sertão: veredas*, 1956)

Río acima (o violeiro itinerante) (inédito)

(JGR-EO-18,02)

A partir desse índice, podemos tirar importantes conclusões:

1) Ele foi elaborado antes de 1956, já que constam títulos publicados posteriormente, em *Corpo de baile*;

2) “O diabo na rua, no meio do redemunho!” cresceu, ganhou corpo e independência. Ao invés de uma novela a integrar um livro, foi publicado como *Grande sertão: veredas*, um romance de 600 páginas. O título original foi incorporado como subtítulo e *leit motiv* do romance;

3) “Nada e a nossa condição” é um projeto anterior a 1956, no entanto, só ganhou pouso e solução, em 1962, quando da publicação de *Primeiras estórias*⁶⁷. Em outros índices, aparece como “Tio Man’Antonio”, nome do principal personagem do conto;

4) “Bicho mau” e “Páramo” foram ruminados por muitos anos (pelo menos antes de 1955), mas o autor não considerou que estavam prontos para serem publicados até o momento de sua morte. Elas só vieram a público *post mortem*, pelas mãos do arconte Paulo Rónai. Teria Rosa desejado publicá-las no estado em que se encontravam?;

5) “As simples dimensões (alvíssaras) do soldado Arcângelo”, “In terrorrem”, “Thoosa”, “Pelo avesso”, “Sobrecanto” e “Rio acima (o violeiro itinerante)” nunca encontraram pouso. De algumas dessas narrativas, há dossiês bem extensos, de outras, não encontrei nenhum registro, sequer uma página com o título.

2.1.3. Os diários e as cadernetas de viagem

A maior parte dos documentos do arquivo rosiano é atemporal e anacrônico, primeiro, porque acolhem anotações de diferentes períodos, podendo estar, lado a lado, observações ou expressões registradas em datas separadas por mais de 20 anos; segundo, porque são usados na composição de textos a qualquer tempo, no seu cuidadoso processo de recorte e colagem. Tanto é assim, que ele tinha grande

⁶⁷ Foi publicado, poucos dias antes do lançamento do livro, na revista *Movimento* n. 5 da União Nacional de Estudantes – 25 ago. 1962. Rosa enviou o conto para a revista a pedido de Alaor Barbosa.

preocupação em assinalar o que já havia usado em textos publicados, circulando a palavra ou expressão com lápis colorido e/ou hachurando. Tinha enorme disciplina em anotar, ao lado da expressão, o título do conto no qual ela tinha aproveitada, para garantir que não repetiria o seu uso.

A exceção da atemporalidade fica por conta de dois subconjuntos que têm marcações temporais muito precisas: as cadernetas de viagens e os diários. As cadernetas de viagem, porque elaboradas durante suas estadias no exterior, em funções diplomáticas ou durante viagens mais curtas, tanto pela Europa quanto pelo interior do Brasil, como *A boiada 1 e 2*. Em relação aos diários, há somente dois, o de Hamburgo, mais conhecido como “Diário de guerra” (1939-1942) e o de Paris (1949-1951), e não são diários íntimos, são anotações autobiográficas misturadas a fragmentos do real, citações, desenhos, enfim, notas tão heteróclitas quanto aquelas registradas em seus cadernos, a diferença sendo a marcação do tempo em que foram feitas. Quanto ao “Diário de guerra”, não se conhece a versão original, somente as cópias, que mais parecem uma montagem, dada a “desordem” cronológica. Há duas cópias disponíveis para consulta pública, uma no arquivo da escritora Henriqueta Lisboa, junto ao Acervo de Escritores Mineiros na UFMG⁶⁸, e a outra, junto ao IEB.

⁶⁸ Em maio de 1973, Aracy Moebius de Carvalho, viúva do escritor, permitiu que Henrique Gregori, então presidente da Xerox do Brasil e futuro proprietário da editora José Olympio, fizesse cinco reproduções dos “Diário de guerra”. Uma dessas cópias ficou com a mulher do empresário, Ana Elisa Gregori, que por sua vez a cedeu para uma tia, a poeta Henriqueta Lisboa. Com a morte de Henriqueta, sua biblioteca foi doada à UFMG. No dia 18 de dezembro de 1989 o volume com os escritos alemães de Rosa ganhou um carimbo azulado (Biblioteca Universitária — 3354989-03 — ML-00007762-9). (Machado, 2006).

Já o “Diário de Paris” conta com várias versões originais. O autor passou a limpo inúmeros trechos, e muitos deles têm mais de três versões distintas. Aliás, Rosa adotava a prática de passar a limpo quase todas as suas anotações, notadamente utilizando a máquina de escrever.

Ao contrário de Freud, que se preocupava em não gastar tinta e papel inutilmente (Derrida, 2001, p. 18-19), Rosa não hesitava em passar a limpo diversas vezes seus manuscritos. Datilografados, esses registros se afastavam do íntimo e perdiam a espontaneidade, passando a integrar sua literatura em estado de espera. A frase “Escrevo no automóvel. Passamos às 10h35’ a Porte de la Villete” (Rosa, Paris, p. 59), escrita à mão, tem traços de uma instantaneidade que deixam de existir quando datilografados, perdem o “calor da hora”. É interessante notar que, no caso do “Diário de Paris”, ao passar a limpo, além das esperadas revisões no texto, o autor altera as datas, afastando-o cada vez mais do vivido.

Os diários rosianos estão muito longe de conter anotações íntimas, são registros voltados para seus projetos literários, integram a coleção de anotações heteróclitas e anacrônicas, matéria-prima da criação rosiana. Constituem os “fragmentos poéticos” que, recortados e colados em diferentes configurações, engendram novas obras, que, por sua vez, engendram uma nova vida.

2.1.4. As pesquisas

Há muitas pastas e cadernos que guardam pesquisas, não necessariamente destinadas a subsidiar um projeto específico. Há vários temas de interesse de Rosa, cujo material se prestava a narrativas distintas, tais como os volumes “Geografia (Ar&Terra)”, “Mar, Rios, Navegações”, “Botânica e Agricultura”. Uma das pesquisas mais interessantes é aquela intitulada “Físico e Moral”, que possui folhas nomeadas “Olhos”, “Ver”, “Lábios e bocas”, “Sons e ouvidos” e “Pés e calçados”. Numa seção dessa pasta chamada de “Mímica do prazer”, encontramos as seguintes descrições: “elevação dos ângulos da boca (sorriso)”, ou “dilatação das asas do nariz”. Sobre o mesmo tema, à página 30 do “Diário de guerra” escrito alguns anos antes, Rosa observa:

No rosto: espanto, cólera, serenidade, alegria, terror, etc

Na boca: surpresa, estupefação, alegria, despeito, desdém, etc

...

Nas mãos: comoção, êxtase, espanto, repulsão, promessa, protesto, firmeza, apoio, etc.

No tronco: timidez, humildade, soberba, atenção, medo, etc.

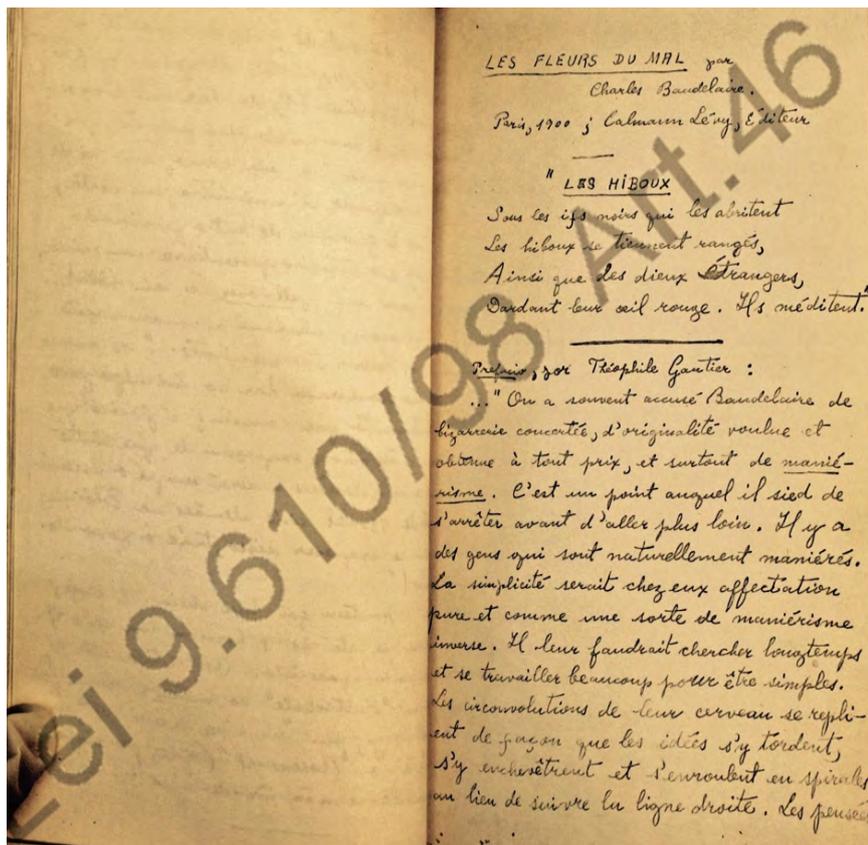
Nas espáduas: vergonha, assombro, excusa, etc.

São apontamentos que revelam um atento espectador do mundo e do homem humano.

2.1.5. Anotações de leitura

Suas anotações de leitura ocupam boa parcela desses espaços escriturais, como comprovam as pastas nomeadas “Dante, Homero e La Fontaine”, “Citações” e um caderno sobre Plotino. São muitas as transcrições de fragmentos de livros, desde os grandes clássicos até obscuros artigos sobre “Christian science”, em moda na década de 1960, e da qual Rosa era entusiasta, passando por livros de botânica e dos viajantes europeus do século XVIII. Essas notas já foram objeto de pelo menos dois estudos importantes, o de Suzi Frankl Sperber, *Caos e cosmos* (1976), e a já citada tese de Ana Luiza Martins Costa, *João Guimarães Rosa, viator* (2002). Ainda por pesquisar, restam interessantes e variadas anotações sobre Dante e Machado de Assis.

Rosa era um leitor compulsivo, voltava várias vezes a um mesmo livro, transcrevia trechos, seja para serem reapropriados ou para serem evitados. Transcreve sete folhas do início de “Cartas a um jovem poeta”, de Rainer Maria Rilke (JGR-EO-023, p. 3/44 a 9/44), copia inúmeras passagens bíblicas, datilografa 12 folhas com notas de leitura extraídas da obra *The Forth Way - A record of talks and answers to questions based on the teaching of G.I. Gurdjieff*, de F. D. Ouspensky (JGR-EO-023, p.17/44 a 28/44). Reproduz, em quatro diferentes versões, o diálogo de Glauco e Sócrates que integra a “Alegoria da Caverna”, presente no capítulo VII da *República* de Platão, duas em francês, uma em espanhol e outra em inglês (JGR-EO-023). Copia o próprio Baudelaire e sobre Baudelaire:



“Diário de guerra”, p. 41, Fundo Henriqueta Lisboa, Acervo de Escritores Mineiros, UFMG

São transcrições que constituem um repositório de substância literária, pronta para ser apropriada, assimilada inquieta, insubordinada e antropofagicamente. Assimilava o que havia de melhor do cânone ocidental, nacional e da tradição oriental, da mesma forma que o fazia com livros e artigos esotéricos e espirituais, incluindo textos de qualidade bastante duvidosa, como os de “Christian science” já citados, tantas vezes lidos, grifados e transcritos⁶⁹, cujas pegadas podemos perceber em *Primeiras estórias* e *Tutameia*. Suzi Sperber se pergunta: “De que modo leitura de terceira categoria poderia produzir obra literária de primeira?” (Sperber, 1976, p. 131). Talvez o inexplicável processo alquímico, o ato de escrever com o próprio sangue, como propôs Nietzsche⁷⁰, ou o discurso do outro se fundindo ao próprio discurso, engendrando uma nova obra.

⁶⁹ Para mais informações, ver o capítulo 1.9 de *Caos e cosmos* de Suzi Frankl Sperber (1976, p. 131-139).

⁷⁰ De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue: e verás que sangue é espírito. Não é coisa fácil compreender o sangue alheio: eu detesto os que leem por passatempo (Nietzsche, 2011, p. 40).

2.1.6. A organização dos arquivos

As pastas originais de cartolina com títulos autógrafos indicam que a organização do arquivo era absolutamente pessoal e particular. Certos títulos apontam para o uso que Rosa fazia delas, como as que levam nomes dos projetos literários em fase de elaboração, “RATINHO”, “BICHO MAU”, “A FAZEDORA” ou temas de pesquisa, como “SINOS”, e as notas de leitura agrupadas na pasta que leva no nome “DANTE, HOMERO e LA FONTAINE”. É importante ressaltar aqui a instabilidade dessa classificação:

...o problema das classificações é que elas não duram; mal acabo de impor uma ordem e essa ordem já está caduca. [...] O resultado de tudo isso são categorias realmente estranhas: por exemplo, uma pasta cheia de papéis diversos na qual está escrito 'A classificar'; ou então uma gaveta com a etiqueta 'Urgente 1' sem coisa alguma dentro (na gaveta 'Urgente 2' há fotos antigas, na 'Urgente 3', cadernos novos). Resumindo", conclui Perec, "eu me arrumo como posso." Passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. (Artières, 1998, p. 10)

Deparei-me, por exemplo, com uma pasta vazia, de cor parda, exatamente com o mesmo título mencionado por Perec, “URGENTES (começados)” (JGR-M-16D, Caixa 51). Não é possível saber exatamente o que estava guardado ali no momento que os arcontes do IEB a receberam, mas tudo leva a crer que havia vários começos de contos e novelas, que estão agora espalhados por diferentes caixas. Nunca saberemos quais eram os “urgentes”, esperando apenas as revisões finais para publicação, e quais seriam ruminados ainda por muito tempo.

Da mesma maneira, é instigante pensar como ele elegia a pasta que iria receber uma folha recém-datilografada, ou ainda como decidia quais pastas ou cadernos iria consultar no trabalho de composição de um determinado texto. Não me refiro a consultas óbvias, relacionadas ao material de pesquisa sobre o tema diretamente ligado à narrativa, mas àquelas de onde retirava os sintagmas, as palavras, os provérbios e até mesmo os títulos que, aparentemente, nada tinham a ver com o tema tratado. Talvez o “coleccionador” benjaminiano possa fornecer pistas:

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o

ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. (Benjamin, 2009, p. 241)

Somente para a mente não profana de Rosa, o seu arranjo surpreendente podia fazer algum sentido.

Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto. (Benjamin, 2009, p. 241)

Assim, Rosa recorria a sua enciclopédia mágica, uma ordem do mundo cujo esboço era o seu texto.

Basta que acompanhem um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago. (Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional.) (Benjamin, 2009, p. 241)

Tal qual o colecionador de livros, Rosa também não desvinculou sua coleção de fragmentos poéticos de seu contexto funcional. Como já dissemos, era literatura pura, em estado latente. Impregnadas com suor de cavalo ou perfume francês, constituem acervo fundamental para sua criação literária, “Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada” (Bloch, 1963).

2.1.7. Os inacabados

Como esperado em um acervo de um escritor, há pelo menos 20 narrativas inacabadas, em diferentes estágios de elaboração, desde rascunhos com quatro páginas como “Ladislau” (JGR-EO-01,01-115), até contos quase completos, faltando apenas as revisões finais dos exigentes olhos do autor, como “Remimento”

(JGR-M-17,19A)⁷¹. Grande parte desses textos está acompanhada de extensas pesquisas sobre os temas neles abordados. Citamos aqui um exemplo emblemático, o dossiê de criação do texto “*In terrorem*”⁷². O conto narra a história de J. Alecrim, um setelagoano que trabalha como guarda-freios na estrada de ferro Central do Brasil e se prepara para a sua primeira viagem. No dossiê, há 80 fôlios de tamanhos variados para apenas duas páginas em fase de redação. A pesquisa sobre o tema “estradas de ferro” é longa e profunda: há inúmeras notas com transcrições de trechos da *Memória Histórica da Estrada de Ferro Central do Brasil*⁷³ e do *Relatório da Companhia Estrada de Ferro Noroeste do Brasil*⁷⁴. Há, também, uma lista com as múltiplas funções exercidas pelos empregados de uma companhia ferroviária (maquinista, foguista, guarda-chaves, guarda-freios etc.), componentes mecânicos (aceiro, manômetro, corda do sino etc.) e detalhadas informações técnicas sobre o funcionamento de uma locomotiva⁷⁵.

Do mesmo modo, acham-se, no dossiê, belos exercícios literários e linguísticos, nos quais podemos observar o escritor prestando contas de cada palavra e cuidando da sua única porta para o infinito: o idioma. (Lorenz, 1983, p. 83). Testemunhamos a sua busca pelo encontro entre som e sentido: TREM: “stá’lak staláque tléc-tet’lék st-st’lk” (JGR-EO-18,2; p. 2); a infindável composição de seu dicionário pessoal na procura da palavra mais exata, algumas recém-nascidas e outras ressuscitadas: “ababêlo”, “abôrdo”, “adversante”, “afôgo”, “airado”, “alcândor”, “alento”, “anteavante”, “arramapdouro” (JGR-EO-18,02, p. 17); ou a expressão mais precisa longe da tirania da gramática: “não sabia como se permanecer” (JGR-EO-18,02, p. 24).

⁷¹ Para saber mais sobre as narrativas inacabadas de Guimarães Rosa, consultar a tese de Camargo, 2018.

⁷² Essas informações foram coletadas na já citada tese de Frederico Camargo (2018, p. 305-311).

⁷³ Organizada por Manuel Fernandes Figueira.

⁷⁴ De José de Lima Figueiredo.

⁷⁵ “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... Encyclopedia e Dicionário Internacional: W.M. Jackson, Inc. Editores/Verbete: LOCOMOTIVA (p. 43-44).

2.1.8. As lacunas

No conjunto de documentos que constituem o acervo relacionado ao trabalho literário de Guimarães Rosa, há lacunas muito relevantes. Ressaltamos a falta de esquemas de seus livros publicados, à exceção daquele referente à *Grande sertão: veredas*, que aparece no livro de Suzi Sperber (1982, p. 152) e reproduzido na seção 2.5. Considerando a abundância do material de pesquisa, esquemas, experimentos linguísticos-literários das obras inacabadas, chama a atenção a falta de documentos de composição dos seus livros e textos éditos. Não há manuscritos de *Grande sertão: veredas* ou outros prototextos além das cadernetas *Boiada 1 e 2*. Ana Luiza Martins da Costa menciona dois rascunhos datiloscritos, consultados na casa de D. Aracy (R1 e R2⁷⁶). Tampouco encontrei qualquer esboço ou esquema de *Corpo de baile*. Como afirma Walnice Galvão (2006):

Ressalta-se a ausência de rascunhos, raramente havendo versões ou originais. Raro é o elemento diegético no arquivo. Lá estão os apontamentos, mas não há notas de regência (planos, resumos, esboços de enredos) nem roteiros. Tudo se passa como se houvesse uma fratura entre os prototextos e paratextos, de um lado, e as obras prontas, de outro, ignorando-se como os primeiros conseguiram transformar-se nas segundas. (Galvão; Costa, 2006, p. 149)

O mesmo fenômeno foi constatado por outro pesquisador já bastante citado, Frederico Camargo (2018):

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* [...] não restaram planos, esquemas roteiros ou resumos, se alguma vez chegaram a existir. (p. 25)

Frederico Camargo levanta ainda uma hipótese, com a qual tendo a concordar: “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” (2018, p. 25). Seriam os segredos que quis ocultar como o fez Freud, o “*careful concealer*” mencionado por Derrida?

⁷⁶ Ver Costa (2006, p. 200-201).

2.2. E de repente o diabo me cavalga

Este ano quero interrogar essa “coisa mental” muito estranha, que faz com que um homem dentre milhões, para não dizer bilhões, ponha-se a desejar loucamente escrever essa coisa real que se chama - ou se chamava - uma obra.

Roland Barthes

Como Rosa passava das anotações descritas nas seções acima para a “obra”? Essa é a pergunta que Barthes se faz no seu curso: como passar da anotação, da *Nota ao Romance*, do descontínuo ao fluxo (*ao estendido*)? (Barthes, 2005a, p. 37, grifos do autor).

Uma obra de arte é o resultado de muitos caminhos que se bifurcam, constrói-se ao fazer-se. Não resulta da precisa execução de um plano previamente concebido, sem desvios, acréscimos e supressões, sem acidentes ou acontecimentos imprevistos. Dificilmente, um artista é capaz de explicar total e completamente o seu *modus operandi*, tampouco os críticos, embora muitos tenham se aventurado por esses caminhos. Kant já havia feito esse alerta: “...nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasias e, contudo, ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e se reúnem em suas cabeças” (Kant, 1993, p.341). Na concepção kantiana e na noção romântica, o gênio artístico tem o talento inato e natural para produzir sua obra de arte e, portanto, é impossível descrever cientificamente o seu modo de produção. Entretanto, essa é sempre uma questão que instiga incontáveis reflexões e tentativas de explicar o, talvez, inexplicável. A filologia, a crítica genética, a *poiética*, muitas teorias críticas vêm tentando avançar nesse sentido. Também não foram poucos os escritores que abriram as portas de seus laboratórios de escrita, pretendendo revelar como se dava o seu percurso de criação: Edgard Allan Poe, João Cabral de Melo Neto, André Gide, Miguel de Unamuno, Rainer Maria Rilke, Roland Barthes e vários outros. Mallarmé (y) anuncia tal empreitada desde 1884: “...nas transformações provocadas pela nova geração, o ato de escrever se perscruta até a origem. (p.y)”. André Gide (1983) escreve seu livro “*en abyme*”⁷⁷, *Les Faux-Monnayeurs (Os moedeiros falsos)*, um

⁷⁷ A partir da obra de Gide, o *mise en abyme* corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma similitude com aquela que a contém. (Dallenbach, 1977, p. 18.)

romance sobre escrever um romance. O autor escreve o livro que deveria ter sido escrito por Édouard, seu personagem. A obra inacabada de Édouard é apenas parte do livro acabado de Gide, mas ambos levam o mesmo título. Por meio do personagem, o romancista dramatiza as adversidades e frustrações do escritor moderno. Silviano Santiago ressalta a distância entre o planejamento e a execução da obra literária tratada no livro:

No embate entre a concepção e a realização da obra literária, sobressai a noção de sacrifício. Os impasses na criação sabotam a ambição do artista. A escrita romanesca oscila entre o possível e o factível. É desastre. Abandonam-se anotações, projetos e planos. (Santiago, 2007)

É a escrita enquanto desastre: são abandonadas as anotações, os projetos e os planos, muitas vezes, cuidadosamente elaborados. Em determinado momento, Édouard diz:

Para dizer a verdade, do livro mesmo, ainda não escrevi nem uma linha. Mas já trabalhei muito nele. Penso nele todos os dias e todo o tempo. Trabalho nele de um modo muito curioso, que vou lhe contar: num carnê, anoto diariamente o estado desse romance em meu espírito, é uma espécie de diário que faço, como se faria o de uma criança...[...] Pensem no interesse que teria para nós um caderno semelhante escrito por Dickens, ou por Balzac, se tivéssemos o diário de *Educação Sentimental*, ou dos *Irmãos Karamasov!* A história da obra, de sua gestação! Seria apaixonante... mais interessante do que a própria obra...⁷⁸ (Gide, 1983, p. 168)

Aqui o narrador-escritor explicita o quanto valoriza o perscrutar-se “a origem” da criação literária, como queria Mallarmé. Além de Édouard, o próprio autor fez um diário acerca da gênese do seu romance, *O diário dos moedeiros falsos*, e sobre o qual Silviano Santiago tece o seguinte comentário:

O carma de Gide foi a condição de crítico-escritor. Para compreendê-lo, nada melhor que a leitura amorosa do citado diário. Nele se observam o predomínio do trabalho da arte sobre a inspiração, o constante desconforto diante da tarefa de escrever, as hesitações e as suspeitas de fracasso, finas observações sobre a carpintaria literária, anotações de leitura, a estreita relação entre o vivido e o a ser escrito. (Santiago, 2009)

⁷⁸ *À vrai dire, du livre même, je n'ai pas encore écrit une ligne. Mais j'y ai déjà beaucoup travaillé. J'y pense chaque jour et sans cesse. J'y travaille d'une façon très curieuse, que je m'en vais vous dire : sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant [...] Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens, ou Balzac; si nous avions le journal de L'Éducation sentimentale, ou des Frères Karamazov! L'histoire de l'œuvre, de sa gestation! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même...*

No entanto, todas essas tentativas de perscrutar a “carpintaria literária” devem ser consideradas com alguma reserva, afinal, mesmo tomando-as como “testemunho”, porque sugerem a narrativa de uma experiência real vivida pelo autor, muitas vezes, ele não tem o domínio completo sobre os caminhos que percorreu enquanto operador de sua escritura. Além disso, os narradores em questão estão ali exercendo sua “função autor”, e, nesse palco, quem entra em cena não é o escritor que trava o embate com a folha em branco, mas o ator, a *persona* do escritor, querendo produzir um *constructo* do seu trabalho de composição, que não necessariamente vai coincidir com o que aconteceu. É muito provável que o percurso descrito se aproxime mais do idealizado do que do vivido.

Foi exatamente essa tensão, entre o que Rosa queria fazer crer sobre o seu fazer literário e aquilo que emerge de seus arquivos, que despertou o meu desejo de investigar, em maior profundidade, os procedimentos aos quais recorria para compor os textos, através dos quais tecia a refinada trama de suas narrativas. Para pensar o seu trabalho de composição literária, vamos recorrer a duas das principais vertentes da crítica que têm a *literatura em ato* como objeto de pesquisa.

A primeira importante vertente crítica diz respeito ao poeta inspirado e evoca, em geral, uma metáfora organicista: a imagem de Deus como criador do mundo. Da criação divina, passa-se direto à criação humana como um processo natural. Essa seria a concepção kantiana e romântica do ato de criação, que incorpora um campo semântico relacionado à procriação e ao mundo orgânico: gestação, parto, geração, embrião, árvore, entroncamento, filiações, como destaca Almuth Grésillon (1999, p. 22).

A segunda série metafórica seria relacionada ao artificial, ao ofício, ao trabalho ligado à fabricação e aos processos industriais e que surgiu em contraposição à imagem do poeta romântico da primeira vertente crítica. Ela opõe o cálculo à pulsão, opõe a coerção ao desejo.

A literatura como construção, com seu *modus operandi* e seu *labor*, com as *engrenagens e cadeias*, para citar ainda Poe, já anuncia o artigo de Maiakovski “Como fazer versos” (1926), que fala da poesia como *indústria*⁷⁹, ou a célebre frase

⁷⁹ Este trecho se refere ao texto de Maiakovski, “Comment faire les vers”, traduzido por Elsa Triolet, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1957, p. 362: “*La poésie est une industrie. Des plus difficiles, des plus compliqués, mais industries quand même.*”

de Gottfried Benn: “um poema, isto quase nunca ‘nasce’, isto se *fabrica*”⁸⁰, ou ainda a arte combinatória dos *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau e do Oulipo. E quando Ponge evoca “essa reunião de palavras e de letras que não pode passar [...] de um texto indecifrável”,⁸¹ sabemos que ele está falando de sua *fábrica*.” (Grésillon, 1999, p. 26, grifos da autora)

João Cabral de Melo Neto (1956) explora uma dicotomia semelhante no seu ensaio *Poesia e composição*⁸². O autor distingue dois modos de figurar o poeta e a prática de escrita de cada um deles: o primeiro encara a composição como uma procura, exercitando sua força diante do papel em branco, uma força feita de mil fracassos, “de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir” (Melo Neto, 2003, p. 5). O segundo tipo de poeta é o romântico e kantiano, aquele composto pelos que “recebem” suas obras quase prontas:

Os poemas são neles de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem. E o acto de escrever o poema, que neles se limita quase ao acto de registrar a voz que os surpreende, é um acto mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido. (Melo Neto, 2003, p. 6)

A partir dessas definições de João Cabral, veremos que Rosa oscila entre ambas, de acordo com o momento. Vejamos algumas declarações de Rosa sobre a sua “escritura”:

O poeta não cita: canta. Não se traça programas, porque a sua estrada não tem marcos nem destino. Se repete, são ideias e imagens que voltam à tona por poder próprio, pois que entre elas há também uma sobrevivência do mais apto. [...]. Mas tal contribuição para o meio humano será a de um órgão para um organismo: instintiva, sem a consciência de uma intenção, automática, discreta e subterrânea. (Rosa, 1937)

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das ideias, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara...⁸³ (Rosa, 2003a, p. 99)

⁸⁰ Referência a Gottfried, B. *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1951, p. 6.

⁸¹ Referência a Ponge, F. Catálogo de exposição, Paris. Centro Georges-Pompidou, 1977.

⁸² Esse texto é, originalmente, uma conferência proferida por Cabral na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, de São Paulo, em 13 de novembro de 1952, e teve sua primeira publicação *Poesia e composição* na *Revista Brasileira de Poesia*, em abril de 1956.

⁸³ Carta de JGR a Edoardo Bizzarri de 04 de dezembro de 1963.

Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive de concordar.⁸⁴ (Rosa, 2003a, p. 89-90)

A terceira margem do Rio veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, “tão de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. (Rosa, 2009, p. 157)

São quatro declarações que abrangem um arco de tempo bastante longo, a primeira, em 1937, quando ganhou o Prêmio da ABL pelo conjunto de poemas *Magma*, e a última, perto de 1967, quando publicou *Tutameia*, ou seja, um arco que abrange os 31 anos de sua vida literária. A metáfora a que Rosa recorreu no discurso da ABL não poderia ser mais organicista: “Mas tal contribuição para o meio humano será a de um órgão para um organismo”. As demais se aproximam da imagem que Cabral usa para descrever o poeta inspirado, aqueles que “recebem” os poemas prontos. O que se depreende daí é que, segundo o próprio Rosa, o seu processo de elaboração decorria, exatamente, do simples registro da voz que o surpreendia e “desce”, são poemas-narrativas que são “pegos” prontos. Como se pode notar, Rosa fazia menção à inspiração mediúnica, cópia de um alto original, arquétipos. Outra manifestação de Rosa sobre a sua arte poética que reforça essa linha e que merece destaque está na entrevista a Günter Lorenz, concedida em 1965: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel*⁸⁵, que neste caso se chama precisamente inspiração” (Lorenz, 1985, p.71).

Vale ressaltar, também, a oposição que o autor mineiro estabeleceu entre o divino e o diabólico. Rosa se referia ao diabo repetidas vezes, quando falava da gênese de seus livros, principalmente, *Grande sertão: veredas*. Em carta a Harriet de Onís, fazendo um alerta sobre os efeitos decorrentes da escritura do romance, adverte: “É um livro terrível; não é à toa que o Diabo é seu personagem. Chego a pensar que foi de escrevê-lo e, mais tarde, rever-lhe as provas que adoeci: eu, que

⁸⁴ Carta de JGR a Edoardo Bizzarri (EB) de 25 de novembro de 1963.

⁸⁵ E de repente o diabo me cavalga.

sempre tive pressão baixa, e que agora passei a tê-la verticalíssima ⁸⁶ (Verlangieri, 1993, p. 91).

Mais do que divina, sua inspiração parecer ser diabólica. No entanto, Rosa era sempre paradoxal e, em outros momentos (mais raros), falava do seu processo de criação como resultado de muito labor, alternando para o outro tipo de poeta descrito por João Cabral, aquele que trava uma luta diante da folha em branco: “E também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias” (Lorenz, 1985, p. 79).

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de *meditação* ou de *aventura*. Às vezes, juntas, as duas coisas: *aventura* e *meditação*.⁸⁷ (Rosa, 2003b, p. 238-239, grifos do autor)

Madu também descreve o seu processo de criação como um trabalho extenuante:

[...] a escrita para ele era uma gestação e um parto, era um esforço violento. Ele tinha que parar muitas vezes e deixar guardado, na gaveta, uma folha que ele tinha começado. E, às vezes tentava recomeçar a trabalhar, não conseguia, guardava de novo. (Costa, 2006, p. 195)

Outra declaração do escritor mineiro, registrada em carta a Azeredo da Silveira, de 27 de outubro de 1945, coloca-o lado a lado com o próprio João Cabral, considerado o paradigma do poeta-engenheiro pela crítica: “Já penso em escrever um romance; já estou engenhando - cranialmente” (Costa, 2006, p. 197). Destaca-se aqui o uso do neologismo do verbo “engenhara” e do advérbio que faz referência a crânio, cérebro. Fechado entre as quatro paredes de seu escritório, Rosa valorizava enormemente o planejamento, a pesquisa, a elaboração cuidadosa e dolorosa de suas narrativas, a ruminação sem fim de seus textos. Seus arquivos comprovam o quanto de labor havia nas suas obras. Sem dúvida, a ideia do poeta-escritor que não traça programa ou “não cumpre planejamento cerebrino’ cerebral deliberado”, para quem tudo é efervescência do caos, contrasta enormemente com as práticas que podem ser observadas em suas anotações e manuscritos.

⁸⁶ Carta de JGR a HO de 23 de abril de 1959.

⁸⁷ Carta de JGR a CMC de 09 de fevereiro de 1965.

Foi Edgard Allan Poe no seu ensaio *Filosofia da composição* (1846) quem levou ao limite a concepção de composição enquanto resultado de um processo planejado, trabalho árduo e destituído de inspiração, seja ela divina ou diabólica. Ao fazer uma verdadeira anatomia do seu percurso de elaboração do poema “O corvo”, a intenção de Poe era estabelecer um contraponto à ideia do poeta romântico. O escritor americano retoma o modelo *eidético* desenvolvido por Aristóteles 23 séculos antes (séc. IV a.c.), para afirmar que o resultado final de sua obra nada mais seria do que a execução de um projeto cuidadosa e previamente planejado, com a precisão de um problema matemático, destituído de acasos, desvios e emoções.

Assim é o modelo que Aristóteles descreve no livro VII da *Metafísica*: a projeção intencional do poema e sua execução rigorosa na folha em branco, em que a lógica do processo criativo é entendida como uma projeção *a priori* de estruturas e sentidos linguísticos, seguida de uma execução rigorosa do projetado. O artista já tem a obra completa a ser feita, e sua forma permaneceria imutável no processo de produção, cuja finalidade é a realização (não a transformação) de tal forma.

No citado ensaio, Poe começou definindo a forma e os efeitos a serem buscados junto ao leitor. Primeiro, ocupou-se da sua extensão, estabelecendo um limite de 100 versos para que pudesse ser lido em uma única sessão. Depois elegeu a “beleza” para marcar a atmosfera e a essência do poema, por conta do impacto de “intensa e pura elevação da alma” causado no leitor, e decidiu que o tom deveria ser de tristeza, justificando, assim, a sua escolha: “A melancolia é, portanto, o mais legítimo de todos os tons poéticos” (Poe, 2011, p. 23). O refrão foi eleito como “efeito artístico” principal, em função do prazer derivado de sua repetição, e determinou que ele deveria ser breve, sonoro e suscetível a uma ênfase prolongada, características que o levaram ao “o” longo e ao “r”, “a consoante mais produtora” (Poe, 2011, p. 24).

Na busca sonora de palavras que contivessem essas letras, logo lhe ocorreu “*nevermore*” e, a partir daí, passou a procurar um pretexto para o seu uso repetido. Veio-lhe, então, à mente, a imagem de um papagaio, que foi logo substituído por um corvo, animal mais apropriado ao contexto melancólico do poema. Somente após avançar na forma “até a concepção de um Corvo repetindo monotonamente a expressão ‘nunca mais’ no final de cada estrofe” (Poe, 2011, p. 25), ele passou a se ocupar do tema, ou seja, do conteúdo: “De todos os temas melancólicos, qual deles,

de acordo com a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico de todos? Morte foi a resposta óbvia” (Poe, 2011, p. 25), principalmente, a morte da mulher amada saindo dos lábios de um amante enlutado. Escreveu o que imaginava ser então a última estrofe (depois acrescentou mais duas), começando pelo fim, “onde todas as obras de arte deviam começar” (Poe, 2011, p. 26). Voltou mais uma vez à forma, estabelecendo a versificação e a métrica. Somente a partir daí é que se dedicou a desenvolver o enredo, mas sempre o submetendo à forma e ao efeito que queria causar no leitor. Ao longo do ensaio, o trabalho criativo foi dissecado e transformado em uma “simples” execução de um plano racional e previamente traçado, como se tudo tivesse acontecido sem qualquer interferência da inspiração ou do acaso:

É meu propósito deixar claro que nenhum detalhe de sua composição (“O Corvo”) pode ser atribuído a acidente ou intuição - que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático. (Poe, 2011, p. 19-20)

De acordo com Roland Barthes (2005b), esse ensaio impactou profundamente Mallarmé, inspirando-o na elaboração do seu projeto infinito de “*Livro*”. Na aula do dia 05 de janeiro, ocorrida no curso *A preparação do romance II*, de 1980, Barthes se dedicou à questão da forma do romance por vir e afirmou:

a) *Mallarmé*: dossiê reunido por Jacques Scherer, sobre o “livro” (a isso voltaremos). “Livro” projetado por Mallarmé: dossiê de notas, de esboços. Mas, a partir desse dossiê, Mallarmé refletiu sobre a estrutura de sua obra, e sobre as condições abstratas de toda a literatura, antes de saber quais eram as coisas de que ele pretendia falar, no livro que preparava: pouquíssimas páginas do manuscrito se referem àquilo que o livro deveria dizer - Mallarmé estava muito impressionado pelo “Corvo” de Poe, e por *The Philosophy of Composition* (Baudelaire: *La genèse d'un poème*), escrita *a posteriori*, mas relatando a invenção do poema a partir de uma forma, e não de um conteúdo. (Barthes, 2005b, p. 106)

Nesse e no curso ministrado no ano anterior, *A preparação do romance I*, Barthes também explorou o processo de criação de uma obra literária, tentando responder à seguinte pergunta: quais são as condições em que um escritor pode conceber o empreendimento de um *Romance*? (Barthes, 2005a, p. 255). O que Barthes chamou de *Romance* não é o gênero historicamente determinado e definido por teóricos como Georg Lukács (2003) ou Lucien Goldmann (1990). Ele deu uma definição bem mais abrangente e fluida, entendendo *Romance* como obra que teria

uma forma nova e diferente da sua prática de escrita passada (a escrita ensaística, teórico-crítica, artigos, aulas etc.). Ele ressaltou que a obra que ele chamava de *Romance* era uma “forma de escrita capaz de transcender a própria escrita” e era “representado como um tecido (= texto), uma vasta e longa tela pintada de ilusões, de logros, de coisas inventadas, de ‘falsidades’” (Barthes, 2005a, p. 223-224).

São inúmeras as maneiras pelas quais Barthes define *Romance*, ao longo dos dois cursos, mas, em nenhuma delas, ele se ocupou do gênero literário propriamente dito. Ele sempre se referia a uma obra ou a um projeto de obra impulsionado por um *Desejo de Escrever*, a partir de uma ruptura de vida, de hábitos, uma renovação ou *Vita Nova*, como ele chamaria o romance que pretendia escrever. No seu caso, a ruptura se deu com a morte da mãe e a decisão de chamar a sua obra de *Vita Nova* foi motivada pelo livro homônimo de Dante, como explica Natalie Léger, no prefácio do primeiro volume:

Entretanto, se a aula inaugural é colocada sob o signo do ensino de Michelet, o duplo curso de *A preparação do romance* é empreendido sob a direção de Dante. Sabe-se que com *Vita Nova*, sua primeira grande obra, Dante inaugurava uma forma nova, fundamentada no engendramento recíproco do poema, da narrativa e do comentário. Aquela forma nova era a única própria para dizer, após a morte de Beatriz, o poder do amor e a profundidade do luto. (Léger, 2005a, p. XXI)

O autor francês assume que o *Desejo de Escrever* é o ponto de partida da toda a escrita: “Ora, tanto quanto me permite minha lucidez, sei que escrevo para contentar um desejo (no sentido forte): o *Desejo de Escrever*” (Barthes, 2005b, p. 11, grifos do autor). E o que produz essa *Esperança* ou *Desejo de Escrever* é a leitura de textos definitivos que, em algum momento, causaram um estado de deslumbramento, um “momento de verdade” na vida de um escritor e que Barthes chamava de *satori*. É a leitura que move a escrita, que faz com que a mão deslize a pena sobre a folha branca ou que os dedos se movam no teclado em busca de letras, que, pouco a pouco, vão compondo frases que se tramam como fios na tessitura dos textos. Barthes acreditava de tal forma na força da leitura enquanto promotora da escrita, que chegava a se perguntar como podia haver mais leitores que escritores (Barthes, 2005b, p. 29). A escrita é, portanto, o resultado de um ato de amor e deslumbramento com a leitura e, por isso, toda escritura é, de alguma forma, uma citação, resultado de tudo que já foi lido e escrito antes. Ainda, segundo Barthes, nenhum autor contemporâneo escreve a partir do nada, a ponto de o crítico

considerar que copiar não é apenas legítimo, mas é, também, condição necessária de toda e qualquer escrita.

Ele chamou de *Inspiração* a passagem dialética da leitura amorosa à escrita produtora, na qual uma obra é deformada pelo escritor até que se produza uma obra nova, inspirada pela antiga (Barthes, 2005a, p. 19). Desse modo, todo autor adota formulações e construções que já foram expressas antes, por outro, no passado. A *Inspiração* sobre a qual discorria não é aquela romântica de ordem divina e nem a diabólica aventada por Rosa: “o que inspira o leitor-escritor (aquele que espera escrever) já é, para além de determinado autor amorosamente admirado, uma espécie de objeto global: a Literatura” (Barthes, 2005b, p. 22). Foi a cena da morte do Príncipe Bolkonski de *Guerra e paz* (Tolstói) e da morte da avó de Marcel no *Em busca do tempo perdido* (Proust), que levaram Barthes ao seu “momento de verdade”, momentos de arrebatamento emotivo que teriam relação com uma “forma prenante”, que “suscita reações cuja intensidade é completamente desproporcionada, do ponto de vista quantitativo, com a intensidade do *stimulus*” (Barthes, 2005a, p. 222). É a partir dessas duas leituras que nasce o seu *Desejo de Escrever um Romance*.

Barthes alegava que, quando se passa do ler ao escrever, acontece uma mistura difusa de vários autores amados e afirmava: “Duas coisas são certas, creio eu: a) Não há texto sem filiação; b) Toda filiação (de escrita) é insituável (Barthes, 2005b, p. 23). Essa filiação pode ser até mesmo inconsciente, como acontece com autores que funcionam como matrizes, tal como Rimbaud ou Dante. Dessa maneira, ele ajudou a desconstruir, assim como Poe, a noção do autor genial e original, substituindo-a pela ideia de “scriptor”, aquele que rearranja formulações já existentes e faz um trabalho de colagem ou de montagem de outros textos precedentes.

“Recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras”, afirmava Antoine Compagnon em seu livro *O trabalho da citação* (1996, p.11). No capítulo “Reescrita”, Compagnon ressaltou que “escrever é sempre reescrever e que não difere de citar” (1996, p. 41). Essas técnicas milenares de recorte, colagem e citação foram incorporadas por Barthes e por Guimarães Rosa a seus mais importantes e valiosos procedimentos literários. Na esteira dessa ideia, os artistas contemporâneos, inseridos na era da tecnologia digital e movidos pela

certeza de que recortar e colar novamente, jamais recuperarão a autenticidade, ou ainda, que o Quixote de Pierre Menard jamais será o Quixote de Cervantes, entregam-se cada vez mais à apropriação, à cópia, à intervenção criativa, ao remix, “escrita sampler”, *detournement*, *cut-ups*, *folding*, *recorte e colagem*. Nas artes visuais, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Braque, Tátlin e Serguei Eisenstein incorporaram essas técnicas em suas criações. Na literatura, Apollinaire foi um dos precursores com *Calligrammes*, junto com William Carlos William em *Kora in Hell*. T.S. Eliot (*The waste land*), Ezra Pound (*Os cantos*) e Walter Benjamin (*Passagens*) são três outros grandes nomes que se engajaram de forma incondicional na colagem em grande escala, como também Alfred Döblin:

Alfred Döblin deu *status* social ao romance-colagem; e já ele teve de lutar contra acusações de cópia. Hoje em dia, ninguém mais questiona o fato de que o autor de um tal texto “*cut-up*” de forma alguma apenas copia, mas também cria uma obra de arte própria a partir do material selecionado.⁸⁸ (Graf, 2010)

Assim como nas colagens cubistas ou nos filmes de Eisenstein, o artista busca, também, uma unidade composicional para sua obra, a partir das relações que ensaia com os fragmentos colocados lado a lado num mesmo espaço, seja numa tela, numa folha em branco ou numa película. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, por exemplo, Barthes levou a citação e a técnica da colagem ao limite, elegeu 80 “figuras”, misturando autores, vozes, personagens e suas interferências enquanto *scriptor*.

Colagem, mistura difusa e recriação também foram recursos aos quais Rosa recorreu no seu processo de criação literária. No que concerne à “mistura difusa” e “recriação”, Guimarães Rosa tinha explicações menos ortodoxas, ele radicalizava a linha da filiação “inconsciente”, recorrendo até mesmo à “metapsíquica”, definida como “estudo dos fenômenos psíquicos anormais, como a clarividência, a telepatia etc., que são geralmente negados pela ciência” (Ferreira, 1983, p.y).

Rosa resistiu o quanto pôde em admitir abertamente o seu lado assimilador e antropofágico, buscava dissimular os efeitos de suas leituras na sua escritura, pois tinha imensa preocupação com a originalidade, como pode ser observado no trecho abaixo:

⁸⁸ Jürgen Graf é professor de Literatura na Universidade de Constança e jornalista.

Reconhecemos que a originalidade é hoje em dia buscada. Nem mesmo suas próprias invenções um escritor atual ousa repetir, pelo menos as de ordem metafórica. A não ser intencionalmente como elemento encantatório, *leit-motiv* ou reforço epitético, ninguém quer se repetir, ninguém tautologa por gosto. Aliás, os leitores antigos, letrados, se compraziam principalmente no confronto de textos; buscavam o balanço das verdades adquiridas se firmavam necessariamente por repetições. Hoje, quem compra ou abre um livro, quer nele achar coisas novas, do contrário crê desperdiçados seu tempo, seu dinheiro. E o campo das verdades por pesquisar cresceu tanto, que há pressa em penetrá-lo, por todas as direções ...⁸⁹ (JGR-M-21,20)

Essa tensão entre a busca da originalidade e os processos de rapto, absorção e integração de elementos alheios na criação de uma nova obra foi uma constante em suas reflexões sobre o seu movimento criativo. No mesmo ensaio inédito citado acima, Rosa falava de sua admiração por outros escritores:

Aliás nessa matéria Cecilia Meirelles, já vi, é para muito perigosa. Entre os escritores brasileiros, ela é um dos poucos que me dão às vezes raiva ou inveja, quando leio linhas suas que queria e poderia ter escrito assim, quando ela fala nas formiguinhas, nos talos roxos da beldroega, em jardins velhos, etc. De certo modo, em algumas coisas nos aproximamos, ou colocamos as antenas na mesma direção, ou afinamos e em comprimento de onda.⁹⁰ (JGR-M-21,20)

Devotava-se com afincos a apagar qualquer rastro do que pudesse parecer apropriação, citação ou simples referência a outro escritor. O trecho abaixo, no qual Rosa narra o que se passou com a novela “O Burrinho Pedrês”, é apenas um dentre os muitos em que ele fornece sua obsessão pela originalidade:

Mas apesar disso, ao rever as páginas, ainda receei influências reminiscenciosas. Então, por precaução, fui reler várias coisas que podiam ter atuado; entre outras, de que não me lembro (foram 8, ao todo): *The Bridge Builders*, e mais um ou 2 contos de Kipling, os naufrágios e tempestades em Homero, e a inundação, na cheia do Paraíba, n’ *O Guarani* de José de Alencar.

**

Apesar disso, depois do livro publicado, e até hoje, venho encontrando muitas coincidências ou “antecipações”; algumas eliminei nas seguintes edições. Outras são irremediáveis.⁹¹ (JGR-M-21,20)

Por outro lado, admitia o que chamava de “influências”, em entrevistas e correspondências:

⁸⁹ Ensaio inédito “O jaboti e a tartaruga”.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ensaio inédito “O jaboti e a tartaruga”.

É muito difícil dizer o que me influencia ou influenciou. Tudo me influencia. Você compreende? É que eu sou aberto pra tudo, mas ao mesmo tempo nada me prende, nada me limita. Você compreende? Eu não posso saber o que me influencia porque é uma coisa viva, aberta, contínua, complexa. E pego um simples almanaque e aquilo pode me influenciar mesmo. É como se eu ouvisse uma música interior ...
[...]

De maneira que é muito difícil dizer o que é que me influencia ou o que é reação ou absorção subconsciente. É muito onde exatamente começa o processo de criação e o que tem de voluntário e de involuntário.
[...]

Sim mas na mesma hora que eu leio tenho de fato paixão por aquilo, gosto imenso, de maneira que entra, deve ter entrado muita coisa. Mas ao mesmo tempo, pobre de mim, entra outra coisa, entra tanta coisa, ficando tudo misturado. O que entra eu junto com ... Júlio Dantas, Fernando Camacho, Walter Benjamim, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Junior, Machado de Assis, Eça de Queirós. Nada é alto demais. Nem baixo demais. Tudo é aproveitável. Agora, qualquer coisa que eu leio se eu gosto, eu começo a colaborar com o que leio, mental mente, eu estou mudando, aproveitando, vivendo, imaginando... (Camacho, 1978, p. 51-52)

Conscientes ou inconscientes, seus textos estão repletos de referências e citações, engenhosamente espalhados no inusitado amálgama que fazia das narrativas de tradição oral e da literatura clássica. Dante e o velho Camilo são colocados lado a lado em perfeita harmonia. Como já demonstrado, apropriava-se, sem qualquer pudor, dos papéis do Ministério de Relações Exteriores, das palavras de Manuelzão e Zito, de canções e provérbios populares, no entanto, sempre “transcriava-os”, de forma absolutamente original.

Rosa fazia uma mistura difusa de textos e autores, articulando Tolstói, Proust e Dante às falas de vaqueiros e animais. Rearranjava formulações existentes de forma antropofágica. A todo momento, deslocava os limites das linguagens estabelecidas e questionava verdades constituídas. O que distancia o escritor mineiro de Roland Barthes é a sua capacidade de escuta, seus ouvidos atentos às narrativas orais, aos sons do mundo e a outros saberes, distantes da racionalidade e do senso comum. Era mais afeito ao paradoxo do que à doxa. Fazia falar aquilo e aquele que não costumavam ter voz, “preparando em surdina a festa das linguagens do mato” (Hansen, 2006, p. 107). Suas filiações eram muito mais diversas:

Gosto de pensar cavalgando, na fazenda, no sertão; e quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum doutor professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. (Lorenz, 1985, p. 79)

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada 'realidade', que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o

obsuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.⁹² (Rosa, 2003b, p. 238)

Kathrin Rosenfield (2006) observa, acertadamente, como Rosa “desvia” a atenção de suas fontes mais imediatas para os arquétipos - os livros sagrados das grandes religiões universais, ressaltando que “O impacto que a Bíblia, Plotino e os Upanixades nos causam sempre é preparado pela longa mediação literária - de Dante a Eliot, de Maimônides a Kafka, de Santo Agostinho a Blake, Novalis e Rilke, de São João a D.H. Lawrence” (Rosenfield, 2006, p. 84-85). Encontramos transcrições de trechos de todos esses autores nas anotações de leitura de Rosa, espalhadas pelas inúmeras pastas e cadernos de seus arquivos.

A carta de Rosa enviou para Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, em 19 de novembro de 1963, é um dos raros momentos em que admite e explicita citações e referências diretas a outros autores e livros (Rosa, 2003a, p. 79-86). A missiva confirma o que se apreende pesquisando em seus arquivos: “escrever é sempre reescrever e que não difere de citar” (Compagnon, 1996, p. 41), prática que Rosa procurava ocultar. Aqui, vemos o autor revelando apropriações, alusões e paráfrases, de forma única:

Acho que estávamos no DÃO LALALÃO:

I - Pág. 540[102], l. 7a última [6]: cabriola: como ou com o saltitar de cabrito...

Veja a Bíblia, a Vulgata: “Capilli tui sicut ereges caprarum...”

(CANTICUM CANTICORUM Salomonis, IV: 1)

[...]

No caso do Soropita: o “dezenove, nove” é alusão, “apocalíptica”, a trecho do próprio APOCALIPSE:

APOC.19:12: “habens nomen scriptum, quod nemo novit nisi ipse.”

APOC.19: 9: “Et dixit mihi: Scribe”.

[...]

AGORA, um pouco de Dante.

Pág. 550[111], l. 5/8[21/24]: o Inferno infudibuliforme: “Em forma de funil”: (CF. *Inferno*, Canto V, 1-2).

[...]

⁹² Carta de JGR a CMC de 09 de fevereiro de 1965.

IV - Pág. 427[68], ls. 17/19 [21/22] “goro...(até) *regonguz*”. (Onde poderia encontrar dados que caracterizem estas imaginações populares?)

Só, talvez, em Rabelais, nas narrações de sabbaths, de bruxarias medievais, sugestões nas catedrais góticas, nas gárgulas e carantonhas. (Carta de JGR a EB de 19/11/63, ROSA, 2003a, p. 80-86, grifos do autor).

Rosa começa por textos canônicos como a Bíblia, Dante e Rabelais, terminando por expor as influências de línguas indígenas e narrativas populares:

[...]

Onhã-ã - anhangá (o diabo dos índios tupis e guaraní dado em forma de propósito deturpada, reduzida a “fórmula”). Além disso, visando a uma possível e ampliada ressonância universal, isto é, atendendo ao que já disse a V., a respeito de acorde, cacho, multiplicidade de conotações, empastamento semântico, há *Ngaa*, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo entre os Tártaros do Sul.

[...]

Voltando ao “Dão-Lalalão”, isto é, aos curtos trechos em que assinalei as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIAS, é apenas nessa novela (“Dão-Lalalão”) que o autor recorreu a isso.) Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores de baterias, quanto aos temas eternos. Uma espécie do que é a inserção de uma frase temática da “Marselhesa” naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa do versículo de São João (Evangelho) no “Crime e Castigo” de Dostoiévski. Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécies de sub-para-citações (?!?): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema - que ocorre, na música, nas *fugas*?)⁹³ (Rosa, 2003, p. 80-87, grifos do autor)

Nos trechos acima, é possível apreender a relevância que as citações e apropriações tinham para o autor mineiro, de obras canônicas às línguas indígenas. Embora ele declarasse que foi “apenas na novela ‘Dão-Lalalão’ que o autor recorreu a isso”, esses procedimentos de apropriação, recriação e “transcrição” eram fundamentais no seu fazer literário. Como já amplamente explorado por outros pesquisadores que se debruçaram sobre seus arquivos, Rosa (e Pedro Nava)

...jamais se lançavam à aventura de deixar que a mão deslizesse livre sobre o papel. Ao contrário, o enorme volume de documentos de trabalho arquivados atesta que seus escritos resultaram de laboriosa pesquisa, seguida de mais de uma etapa de

⁹³ Carta de JGR a EB de 19 de novembro de 1963.

organização e articulação do material, cuja versão redigida ainda sofreu numerosas rasuras e reelaborações. (Cardoso, 2003, p. 45)

2.3. Forma e conteúdo

É preciso passar da *Metafísica* à *Física* do livro.

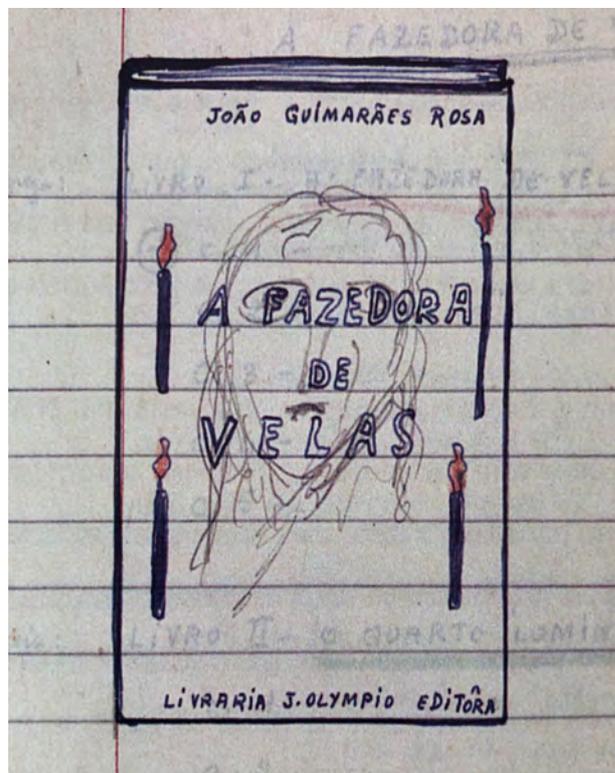
Stéphane Mallarmé

Muito embora forma e conteúdo sejam indissociáveis, Barthes fazia uma distinção temporal sobre as decisões tomadas no processo de elaboração de uma determinada obra, no que se refere a essas duas categorias, e se alinhava a Poe, no que diz respeito à preponderância da forma sobre o conteúdo. Quando se perguntava que fantasia tem aquele que quer escrever sobre a obra que vai iniciar, o escritor francês dava seu próprio testemunho afirmando que, no seu caso, imaginava um objeto material, um livro ou, mais genericamente, uma superfície que ele chamava de *volumen*, na qual se daria a organização do espaço da escrita. Sustentava que “escrever é *ver* o livro, ter uma visão do livro: *No horizonte, o livro*” (Barthes, 2005b, p. 254, grifos do autor). Ou seja, imaginava uma forma, antes de imaginar o próprio enredo ou o conteúdo, assim como Poe relatou em seu ensaio. E reforçou:

A questão que colocamos neste Curso é a de um praticante: o homem que quer escrever, que quer aceder concretamente à prática de uma obra a ser feita. Ora, o “conteúdo” (o assunto, a *quaestio*), não é, sem dúvida, ou não é primeiramente uma categoria poética (*poiética*: do Fazer), é uma Categoria “Meta”. (Barthes, 2005b, 103, grifos do autor)

Não creio que Rosa imaginava a forma antes do conteúdo pois, para ele, ambos estavam intrinsecamente ligados. Entretanto, é possível dizer que, muitas vezes, ele “fantasiava” a forma, em estágios ainda bem preliminares de composição de suas obras e visualizava o volume físico de seus livros por vir. Como mencionado na seção 2.1.2, são inúmeros os desenhos de capas encontrados em suas pastas, preparadas muito antes que a própria obra estivesse na sua fase final. “A fantasia ‘lança’ a obra, fazendo ‘vê-la’, ‘brilhar’ ao longe como uma miragem; mas naturalmente, já que não passa ainda de uma fantasia, o que é preciso ver não é a obra real: é ao longe, uma imagem global, aspectos, inflexões” (Barthes, 2005b, p. 149).

Podemos imaginar que seus aspectos e inflexões, a partir dos quais fantasiou *A fazedora de velas*, brilhavam, ao longe, como uma miragem, na qual era possível ver, inclusive, o volume do livro, desenhado em perspectiva.



(Galvão; Costa, 2006, p.128) ⁹⁴

E, dessa maneira, forma e conteúdo iam se afetando mutuamente. A forma que o conteúdo ia tomando contribuía para produzir o sentido do romance, que, por sua vez, interferia no seu conteúdo.

Barthes cita o projeto de Mallarmé, *O "Livro"* que teve seus manuscritos reunidos por Henri Mondor (responsável pelo espólio) e foi publicado por Jacques Scherer, sob o título de *Le "Livre" de Mallarmé, premières recherches sur des documents inédits*. Por mais de 30 anos, o poeta francês se dedicou a pensar uma obra chamada simplesmente de *O "Livro"*, que seria um texto-arquitetura que devia ser a essência de toda a literatura e, ao mesmo tempo, um livro comum. Sua estrutura deveria ser extremamente flexível e revelaria todas as relações existentes entre todas as coisas. A referência não era um objeto imóvel, mas sim um livro transmutado em rito, em teatro, com um ritual de leitura de versos e versículos

⁹⁴ JGR-Caderno-05, Caixa 083, Arquivo IEB/USP, p. 6, reproduzida no Caderno do IMS.

permutáveis, em sessões pagas. A grande obra estaria livre da subjetividade do autor e conteria a soma de todos os livros. Foi planejada nos mínimos detalhes: como seriam as sessões públicas de leituras, os aspectos financeiros e até o número de exemplares da primeira edição (480 mil). No entanto, o projeto nunca passou da fase de concepção. Nos manuscritos, há apenas palavras esparsas relacionadas ao conteúdo. Com destacou Barthes, o que há de mais interessante no acervo mallarmaico sobre *O “Livro”* são exatamente os conceitos que o autor desenvolveu acerca da sua forma, estrutura, rito de leitura, preço das sessões e instruções para impressão e os 30 anos que dedicou, quase exclusivamente, à forma.

Mallarmé concebeu diversas estruturas que variaram ao longo do tempo. Inicialmente, seriam cinco volumes a serem escritos em 20 anos; depois, cogitou escrever dois livros de poemas em verso e prosa; a seguir, pensou em três volumes: um de contos, um de poesia e um de crítica.

Certamente Rosa não elaborou tanto quanto o poeta francês, mas, nos documentos guardados em seu arquivo referentes ao romance *A fazedora de velas*, podemos observar o cuidadoso planejamento da estrutura do livro, que seria composto por três volumes com sete capítulos cada (ver esquema transcrito na seção 4.1).

Mallarmé projetou um livro “arquitetural e premeditado, e não uma compilação de inspirações do acaso, mesmo que maravilhosas” (Mallarmé *apud* Blanchot, 2013, p. 328). Como explica Blanchot, no seu ensaio “O livro por vir” (2013, p. 327-359), essas palavras indicam uma intenção calculadora, de planejamento prévio da obra que será escrita de acordo com regras estritas de composição, reforçada pela decisão de abolir o acaso: “O acaso não enceta um verso, isto é a grande coisa” (Mallarmé *apud* Blanchot, 2013, p. 329).

Mas seria realmente possível abolir o acaso na criação? Eliminar o desvio? Evitar o acidente? Dificilmente, uma obra pré-concebida na mente de um escritor será realizada rigorosamente conforme foi planejada, ainda que assim tenha relatado Edgard Allan Poe, no ensaio *Filosofia da composição* (2011).

Até mesmo a posição assumida por grande parte da crítica sobre o processo criativo de João Cabral de Melo Neto, que exaltava o seu caráter de poeta-

engenheiro, ou poeta-arquiteto⁹⁵, pode e deve ser colocada em questão. Citemos Benedito Nunes: “O edifício, em que se resolve o sonho do poeta-engenheiro, terá nascido, antes de situar-se na natureza, sobre o papel, onde foi traçado, a lápis e a esquadro, na forma geometricamente clara de um croqui” (Nunes, 1972, p. 41).

No entanto, em entrevista que concede a Clarice Lispector, o próprio João Cabral rechaça essa idealização: “Alguém que me visse escrever, veria que trabalhar tranquilamente como um engenheiro [de forma calculada e mais fria possível] é, em mim, uma aspiração, somente uma coisa que nunca pude alcançar e que já desisti de alcançar” (Melo Neto *apud* Rocha, 2011, p. 153).

Ao lermos com atenção alguns de seus poemas metalinguísticos (poemas que têm como objeto a criação literária) e textos teóricos, veremos que o próprio autor se encarregava de contestar as metáforas de arquitetura e engenharia, amplamente utilizadas pela crítica. Em “Fábula de Anfion”, poema sobre a construção de Tebas, que pode ser entendido como uma analogia do processo criativo, Anfion realiza seu trabalho sob o signo do acaso. Não à toa, a segunda parte do poema dedicada ao momento de edificação da cidade é intitulada “O acaso”:

2. O ACASO

[...]

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;

*O acaso ataca
e faz soar
a flauta*

(Melo Neto, 1994, p. 89, grifos do autor)

E, assim, Tebas se faz do acaso que faz soar a flauta.

Em seguida, na terceira parte, ao ver Tebas, Anfion parece decepcionado com a cidade que edificou:

“Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

*Lamento diante
de sua obra*

(Melo Neto, 1994, p. 91, grifos do autor)

⁹⁵ Outro exemplo da crítica cabralina, nesse sentido: “É justamente contra esse fracasso [rendição às forças do acaso] de Mallarmé que se insurge, obstinado, o projeto poético de João Cabral de Melo Neto. Tarefa para a qual o poeta-engenheiro se arma de uma geometria matemático-plástica, de réguas, esquadros e cálculo.” (Marques, 1999, p. 14 *apud* Rocha, 2011, p. 120)

Embora o poeta tenha recorrido a uma fábula arquitetônico-urbanística, constata-se que o acaso desempenha um papel fundamental na construção da cidade e o resultado final não se assemelha ao projeto imaginado. Ora, o acaso e a diferença entre um projeto planejado e executado não coadunam com a precisão inerente aos campos da arquitetura e da engenharia. Da mesma maneira, o poema final não coincide com aquele planejado pelo poeta. Estabelece-se assim uma tensão fundamental entre o controle absoluto da execução de um projeto e a imprevisibilidade do fazer literário.

Julien Gracq já falava da inadequação da metáfora arquitetural para falar do percurso criativo.

Não creio que a metáfora arquitetural seja inteiramente aceitável para a ficção. Um livro nasce de uma insatisfação, de um vazio cujos contornos só se revelarão ao longo do trabalho, e que pede para ser preenchido pela escritura (...). Isso faz com que as partes estejam primeiro no todo, e dele só se diferenciem posteriormente, no correr do trabalho. (Gracq *apud* Hay, 2007, p. 63)

2.4. Os titubeios da escrita

Nem o movimento criativo descrito por Poe e, de certa maneira, semelhante àquele que a crítica atribui a João Cabral e nem a criação a partir da inspiração do poeta romântico dão conta dos caminhos sinuosos da escrita. A tinta e o grafite despendidos em tantas folhas brancas preenchidas, os titubeios diante de cada palavra que despontam dos arquivos literários revelam sempre uma escritura em processo, em ato, num eterno fazer-se.

O testemunho dos manuscritos está aí para confirmar a realidade desse outro processo genético que ignora estratégias programadas, os detalhes de planificação e cuja matéria é tecida na lançadeira da escritura. É por contraste em relação à *escritura programada* que desejei falar a respeito de tal trabalho de uma *escritura em processo*. (Hay, 2007, p. 63, grifos do autor)

A atividade de criação é um híbrido entre planejamento e desvios processuais. Uma escrita que resulta muito mais do “lugar da pulsão *e* do cálculo” do que do “lugar da pulsão *ou* do cálculo”. Ou ainda, como diz Martin Walser, “(a) escrita é uma espontaneidade organizada”, e a metáfora que mais se adequa é a do *caminho* com seu campo semântico imediato, que inclui percurso, trajeto, pistas,

cruzamentos ou mais tortuoso: bifurcações, desvios, becos sem saída etc. (Grésillon, 1999, p. 26).

Os planos iniciais de Proust para *Em busca do tempo perdido* previam a publicação da obra em três volumes, que acabaram resultando num total de sete livros. *Grande sertão: veredas* começou como uma narrativa curta que integraria um livro de novelas e acabou se alongando tanto, que virou um “cetáceo”, segundo definição do próprio autor. No entanto, nem por isso, esses livros deixaram de contar com algum planejamento prévio, esquemas, esboços e pesquisas.

Como já foi ressaltado, Rosa não queria ser visto como um poeta-arquiteto ou que sua prosa tivesse sido o resultado de minucioso planejamento, muito pelo contrário, buscava distanciar-se de escritores aos quais se atribuía essa imagem, como James Joyce. Entretanto, os esquemas, pesquisa, planos e esboços que se encontram em seus arquivos apontam em direção a um autor que era programado, planejava com todo o cuidado seus projetos literários futuros, muito diferente da imagem que ele buscava passar. Isso não quer dizer, em absoluto, que a obra final correspondia exatamente ao que ele havia planejado. Os desvios de percurso foram incontáveis, as bifurcações se proliferaram e os caminhos tomados foram, muitas vezes, imprevisíveis.

Talvez o conto “Curtamão” (*Tutameia*) seja uma das suas narrativas metaficcionalis mais interessantes para pensar o seu processo criativo nesse contexto, já que trouxemos o poeta-arquiteto João Cabral para o centro da discussão⁹⁶. Nesse conto, Rosa também se valeu da metáfora da arquitetura para falar de seu trabalho de composição. O narrador em primeira pessoa é o protagonista pedreiro, mestre de obras e arquiteto, que vai rever uma obra de sua autoria e narra como ela foi concebida e construída.

Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia. Só por fora, com efeito; prédio que o governo comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício. Dizendo formo é a história dela, que fechei redonda e quadrada [...]. Minha será, no que não tasca nem aufere, sempre em fachada e oitão, de cerces à cimalha. Olhem. O que conto, enquanto; ponto. (Rosa, 2009, p. 67, grifos meus)

⁹⁶ O caráter metalinguístico de muitos textos do livro *Tutameia* é bastante conhecido e será explorado em maior profundidade no capítulo 4.

A autoria é inequívoca, embora tenha se tornado um espaço de uso público, destinado à escola de meninos, a exemplo de um texto que, depois de publicado, foge ao controle do autor. E chama a atenção do leitor para o que vai contar, ou seja, o personagem é o construtor, o autor e o narrador de sua obra que se abre, como um livro: “A obra abria” (Rosa, 2009, p. 69).

A exemplo de Guimarães Rosa com sua prosa inovadora que estreou no meio literário cercado de enorme polêmica, o pedreiro narrador e protagonista constrói uma casa “moderna”, “(a) casa levada da breca, confrontando com o Brasil.” (Rosa, 2009, p. 68, grifos do autor). A preocupação tantas vezes declarada de fugir ao lugar comum e seu cuidado com a linguagem vêm à tona em diversos momentos, transfigurados na alegoria do projeto arquitetônico: “... a minha construção, desconforme a reles usos” (Rosa, 2009, p. 69).

Também coincidem a reclusão do autor e do pedreiro para “arquitetar” suas obras. O pedreiro-personagem-narrador: “Deserto do mais, tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça. Minha mulher a me supor; desrespindi a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta - só um solfejo, um modulejo...” (Rosa, 2009, p. 68-69). O autor: “A esse respeito, quero dizer uma coisa: enquanto eu escrevia *Grande Sertão*, minha mulher sofreu muito porque nessa época eu estava casado com o livro” (Lorenz, 1985, p. 79). D. Aracy, sua esposa também “lhe supunha”, enquanto ele escrevia seu romance-casa.

Autor e personagem também criam por inspiração “mediúnica”, “diabólica” ou “divina”, as narrativas são copiadas, traduzidas, coerentes com as declarações de “poeta inspirado” de Rosa destacadas acima: “A casa, porém de Deus, que tenho, esta venturosa, que em mim copiei - de mestre arquiteto - e o que não dito” (Rosa, 2009, p. 71).

Voltando ao diálogo desse texto rosiano com o cabralino, considero relevante ressaltar duas questões: o acaso e o resultado diferente daquele esperado.

O acaso desempenha papel relevante, tanto em “Curtamão”, quanto no exemplo da construção de Tebas, no já citado poema “Fábula de Anfion”, do autor pernambucano. O projeto de construção da casa do personagem-pedreiro-narrador de “Curtamão” só acontece porque ele e seu amigo Armininho, dono do terreno e noivo abandonado, se encontram por acaso: “Assim, tudo nem dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou. Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho: eu estava muito repelido” (Rosa,

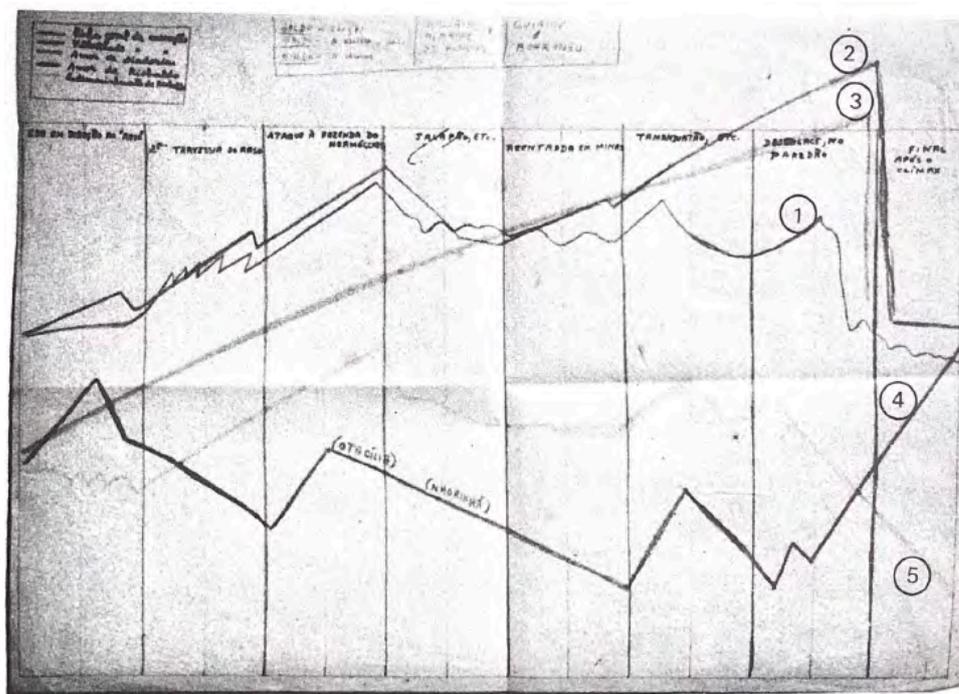
2009, p. 68). Assim, o projeto da casa nasce desse encontro fortuito. E o resultado final da obra é muito diferente daquele que havia planejado:

De invejas ainda não bastante — esta minha terra é igual a todas. Despique e birra contra desfeita: — “Boto edificio ao contrário!” — então, mandei; e o Armininho concorde. Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas. (Rosa, 2009, p. 70)

O edifício construído acabou virado ao contrário, mais alto do que o projetado e sem portas nem janelas, assim como *Grande sertão* foi inicialmente concebido como uma narrativa curta, intitulada “O diabo no meio da rua, no meio do redemoinho”, e se converteu em um livro de 600 páginas, “confrontando o Brasil”.

2.5. Os planos e esboços

Como se pode constatar no esquema abaixo, Rosa traçou planta com lápis, régua e papel do seu romance, da mesma maneira que seu personagem-pedreiro-narrador de “Curtamão”:



Esquema reproduzido na p. 152 de *Signo e Sentimento* (Sperber, 1982)⁹⁷

⁹⁷ No documento original as legendas e o gráfico toram construídos nas cores preta, verde, vermelha, azul e amarela. Por não ter sido possível a reprodução em cores, aqui são acrescentados como legendas, respectivamente, algarismos arábicos de (1) a (5). No alto à esquerda, a legenda

Apesar da má qualidade da imagem, ela revela um planejamento prévio, uma preparação racional, cuidadosa e aprimorada de sua obra.

O diagrama aponta para um autor que se impõe à narrativa, e não o contrário, como queria fazer supor: as cinco linhas evidenciam a forma cuidadosamente pensada para a estrutura do livro e as indicações de modulação do texto. A linha (1) indica o andamento geral da narração, a linha (2) sinaliza a “velocidade da narrativa”, na qual se observa o vertiginoso ritmo pretendido nas partes finais, intituladas como “desenlace, no Paredão” e “final após clímax”. As linhas (3) “amor de Diadorim” e (4) “amor de Riobaldo” seguem caminhos opostos em muitos momentos: se o “amor de Diadorim” (linha 3) vai num crescendo sem trégua até o “desenlace no Paredão”, o “amor de Riobaldo” muda várias vezes de direção. O diagrama dá a ver uma instigante e inusitada relação entre linha e linguagem, entre traço e palavra. Um traçado linear que se refaz numa miríade de outros traçados, perfazendo palavras, sintagmas, frases e enredo.

O esquema apresentado é um dos raríssimos prototextos de Rosa relacionados aos livros que já estavam publicados quando ele morreu. Encontrei-o reproduzido na última página do livro *Guimarães Rosa: signo e sentimento* de Suzi Sperber (1982), por indicação do pesquisador Frederico Camargo. Sperber, provavelmente, teve acesso a documentos nunca tornados públicos na casa de D. Aracy, quando fez a pesquisa para sua tese de doutoramento sobre a biblioteca e as leituras do autor (publicada em 1976 sob o título de *Caos e cosmos*). Assim como o plano acima não foi incorporado ao acervo entregue ao IEB em 1973, sabe-se que pelo menos dois rascunhos de *Grande sertão: veredas* se encontram em posse desses arcontes e não estão acessíveis. A pesquisadora Ana Luiza Costa é que assegura a sua existência:

1) Sobre o Primeiro Rascunho:

Consultado na casa de D. Aracy (SP), viúva de Guimarães Rosa, e a quem o romance é dedicado, o Primeiro Rascunho (R1) de *Grande sertão: veredas* é um volume datilografado, repleto de rasuras, correções e adendos. Na primeira página, há um primeiro título, O DIABO NA RUA NO MEIO DO REDEMUNHO, datilografado e riscado a lápis pelo autor. (Costa, 2006, p. 200)

correspondente diz: (1) linha geral da narração; (2) velocidade da narração; (3) amor de Diadorim; (4) amor de Riobaldo; (5) endemoninhamento de Riobaldo.

2) Sobre o Segundo Rascunho: “Na primeira página do Segundo Rascunho (R2), acima do título *Grande sertão veredas (o diabo na rua no meio do redemunho)*, datilografado, Rosa escreveu uma dedicatória: *À Aracy, Ara, pertence também este segundo rascunho*” (Costa, 2006, p. 201).

Da mesma maneira, é bastante provável que Rosa tenha feito planos para *Corpo de baile*, porém, não quis deixar vestígios. Como já apontado, o próprio autor (ou a família?) encarregou-se de deixar os esquemas e esboços dos livros publicados longe dos olhares escrutinadores dos críticos e do público. Não sabemos se foram destruídos ou estão guardados.

Outro esquema que reforça a hipótese de um planejamento cuidadoso de suas obras é o referente à narrativa inacabada, “O imperador”.

	1º dia	2º dia	3º dia	4º dia	5º dia	6º dia	7º dia	8º dia	9º dia
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									
OPERA									

Esquema reproduzido na p. 129 do Caderno de Literatura do IMS (Galvão; Costa, 2006)

A figura acima é uma página dupla dentro de um fichário. Em uma agenda do ano de 1959, encontram-se as seguintes informações manuscritas a tinta azul (ACGR-2255), no alto da página referente ao dia 24 de fevereiro:

minus (est. geral, olhos, - magn)

Escrevi cartas

Passéi à margem as notas para "O imperador"

Escrita a primeira frase de "O imperador"

Por aí podemos deduzir que a narrativa começou a ser elaborada em 1959, depois da publicação de *Grande sertão* e *Corpo de baile* (ambos de 1956) e antes de *Primeiras estórias* (1962). Esse conto foi publicado apenas uma vez, após a sua morte, em 14 de novembro de 1970, no "Suplemento Literário" (Minas Gerais). Nas colunas, estão dispostos os nove dias da narrativa e, nas linhas, o que acontece aos personagens em cada um desses dias. É uma narrativa curta que ocupa cerca de quatro páginas, mas como se vê, foi objeto de detalhado planejamento e pesquisa por parte do autor.

Não é minha intenção, com isso, afirmar que Rosa tinha necessariamente planejamentos detalhados para todos os seus livros e narrativas. O objetivo não é elaborar hipóteses sobre o processo de criação das obras que permita reconstituir "cientificamente" um percurso, isso seria, como bem afirma Claudia Pino, construir uma "ficção da escrita":

[...] pois os materiais que temos não são uma amostra aleatória de um processo que possa ser projetado por meio de lucubrações e interpretações [...], mas também um produto artístico construído pelo autor: uma ficção. Nesse sentido a cientificidade dos estudos genéticos não é maior do que a dos estudos literários ou artísticos, já que nos dois casos estaremos fazendo interpretações sobre ficções. (Pino, 2004, p. 90)

Como vimos, o processo criativo é sempre caótico, irreprodutível e impossível de prever. Quis ressaltar o lado mais "cerebral e cerebrino" que Rosa queria ocultar e apontar para a fecundidade e importância do planejamento no processo de criação das obras rosianas.

No caso dos dois últimos livros publicados, *Primeiras estórias* (1962) e *Tutameia* (1967), tudo leva a crer que não houve projetos preparados muito antes do início da publicação nos jornais dos textos que os compõem. Em relação a *Primeiras estórias*, embora os críticos e o próprio autor apontem para uma

organicidade e coerência interna, que estariam evidenciadas pela estrutura espelhada que tem o conto “O espelho” no meio do livro, a “dança” dos títulos nos diversos índices que antecederam a sua versão final, mostram que a estrutura definitiva só foi pensada em um momento muito próximo à publicação. Ao longo do percurso de elaboração do livro, tantas vezes alterado, foram inúmeras as decisões tomadas.

É muito provável, também, que a obra publicada como *Tutameia*, em 1967, tenha muito pouco a ver com aquela idealizada por Rosa, em 1937, quando já tinha em mente escrever um livro como esse título. No posfácio da coletânea de contos *Sezão* (Viator), encontra-se a seguinte declaração: “...também, ara! , isto já é falar de outro livro, o qual, si (sic) Deus der à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á ‘TUTAMÉIA’, e virá logo depois deste. Benza-os Deus!” (JGR-M-01,01, p. 444 – volume encadernado de *Sezão*).

Difícilmente Rosa poderia prever que estaria escrevendo contos de apenas três ou quatro páginas, que comporiam um livro com 44 histórias, dois índices e quatro prefácios, ousadias inimagináveis para um escritor estreado e neófito. Como esse, há vários outros esquemas espalhados pelas folhas e cadernos, muitos projetos que perduraram por toda a sua vida literária, mas nunca encontraram o caminho das editoras, restaram repousando em seus arquivos.

No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...

João Guimarães Rosa

2.6. A forma breve e a forma longa



Transcrição de fragmento da entrevista concedida por João Guimarães Rosa a Walter Höllerer (crítico literário alemão) para um canal de televisão independente em Berlim, em 1962 (a partir do 4m15s)⁹⁸.

[...]

Rosa: É um monólogo. O livro (*Grande sertão: veredas*) é grande, são quase 600 páginas e é um monólogo, sem divisão de capítulos.

Höllerer: Essa forma de monólogo interior é muito moderna, trasposta para um ambiente concreto e realista.

Rosa: E muito primitivo.

Höllerer: O senhor não escreveu apenas esse livro, escreveu também um livro de novelas, são novelas bem longas. O senhor poderia falar sobre a sua novela preferida?

Rosa: Para o autor é difícil estabelecer, numa hora dessa, uma distinção, eu creio que esse livro que sai agora...

Höllerer: Ah, temos um novo livro que acaba de ser publicado! Foi publicado há poucos dias, são contos certo?

Tradutor: São 21...

Höllerer: São 21 contos, trata-se de um novo formato, é uma nova forma, como o senhor chegou a esse novo formato mais curto?

Rosa: Eu tive de dar uma colaboração num Suplemento Literário de um jornal, então eu tive uma limitação de espaço e eu achei muito bom porque eu acho que, para o artista, toda limitação é estimulante.

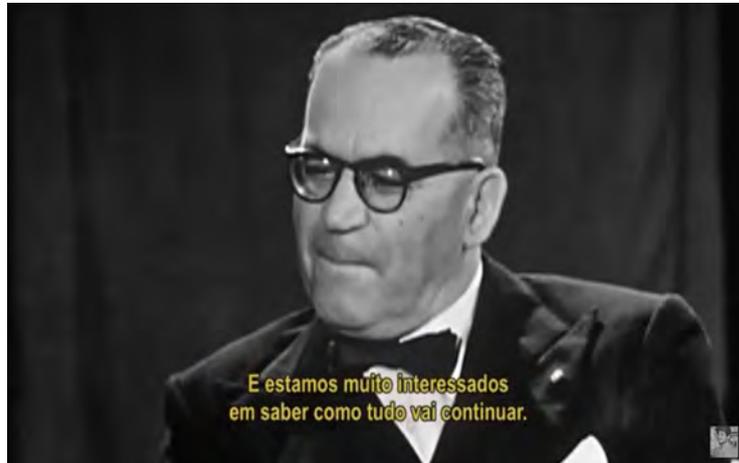
Höllerer: O senhor passou de um formato longo para um formato curto e seu texto

⁹⁸ São as únicas imagens em movimento disponíveis do escritor. Integram o documentário *Outro sertão*, dirigido por Adriana Jacobsen e Soraia Vilela, que encontraram o vídeo numa pesquisa de mais ou menos 10 anos sobre a relação do escritor com a Alemanha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

foi se tornando mais conciso.

Rosa: Sempre mais...

Höllerer: Agradecemos muito ao senhor Rosa e queremos saber como tudo vai continuar e em saber se o senhor vai passar do conto a histórias ainda mais curtas para, no fim, escrever poesia.



Rosa: Chegarei até o hieróglifo (risadas...)!!!

Höllerer: Essa seja talvez a forma como vislumbramos a literatura no futuro.

Rosa: Eu fiz poesia. Meu primeiro livro foi de poesia. Eu ganhei um prêmio num concurso da Academia, meu primeiro prêmio. Mas não publiquei porque vim logo para meu primeiro posto que foi na Alemanha, em Hamburgo, e aí veio a guerra e eu não pensei mais nisso.

A questão da forma longa e da forma breve ocupa mais de um terço dessa rara entrevista que Rosa concedeu a uma televisão independente de Berlim, provavelmente, por ocasião de sua ida ao Colóquio de Escritores Latino-Americano e Alemães. Será essa também a questão da qual nos ocuparemos aqui e um dos temas centrais para Roland Barthes (2005a e 2005b) nos cursos *A preparação do romance I e II*.

Na seção anterior, comentei sobre importância da forma para Mallarmé, Poe, Barthes e Rosa, com base nas observações contidas nas aulas dos dias 05 e 12 de janeiro de 1980, de *A preparação do romance II*. Nesta seção, o foco será a escolha da extensão e do gênero da narrativa, denominado por Barthes como “ritmo de divisão”, que ele situa entre o contínuo e o descontínuo do discurso: “...as formas entre as quais eu teria de escolher (se eu fizesse o volume) seriam, pois, algo como a Narrativa, a Dissertação (o Tratado), os Fragmentos (Aforismos, Diário, Parágrafos à moda de Nietzsche) etc. (Barthes, 2005b, p. 107-108).

E para discorrer sobre a indecisão e a escolha entre as formas ligadas à extensão e gênero do volume, Barthes recorreu novamente a Mallarmé e à oposição proposta por ele entre “Livro” e “Álbum”. O poeta francês definiu “Livro” como “arquitetônico e premeditado” ou “o *Livro*, persuadido de que, no fundo, não há mais do que um, tentado inconscientemente por qualquer pessoa que escreve” (Mallarmé *apud* Barthes, 2005b, p. 116), e que seria uma tentativa de representação do universo, homóloga ao mundo. Além de o “*Livro*”, de Mallarmé, outros exemplos representativos seriam a *Bíblia*, *A divina comédia* (Dante), *Hamlet* (Shakespeare), *Salambô* (Flaubert) e *Monsieur Teste* (Paul Valéry). O “Livro” teria sua forma antagonista no “Álbum”, que seria uma coletânea de inspirações casuais: descontínuo, organizado arbitrariamente, rapsódico, como *Divagações* do próprio Mallarmé, publicado um ano antes de sua morte. Ali estão reunidos textos em prosa, escritos pelo poeta ao longo de toda sua vida: fragmentos transformados em livro, que tem sua falta de arquitetura criticada pelo próprio autor, na apresentação que ele faz de sua obra: “Um livro (*Divagações*) como deles não gosto, aqueles esparsos e privados de arquitetura” (Mallarmé, 2010, p. 18).

O interessante é que Barthes não delimita duas categorias rígidas e estabelece um trânsito entre elas, Livros que se tornam Álbuns e vice-versa, num movimento dialético. O “Álbum” pode tornar-se “Livro”, como *Pensamentos* de Pascal, e o “Livro” pode converter-se em “Álbum”, porque, como afirma Paul Valéry, todo “Livro” estaria fadado a tornar-se fragmento: “É estranho como a passagem do tempo transforma toda obra - portanto, todo homem - em fragmentos. Nada de inteiro sobrevive - exatamente como na lembrança, que não é mais do que cacos e só se torna precisa através de falsidades” (Valéry *apud* Barthes, 2005b, p. 133). Isso acontece, porque o que sobrevive em nós do “Livro” é a citação, o fragmento, portanto, uma forma que se aproxima mais do “Álbum”. Uma espécie de pulsão sempre nos leva a despedaçar o “Livro”.

Barthes (2005b) ressalta também que os “Fragmentos” não estão necessariamente do lado do “Álbum”, citando como exemplo *Em busca do tempo perdido*. Ele pensa o romance como um tecido de fragmentos que teria uma arquitetura própria, não só da ordem do plano, mas também da ordem do retorno,

da mergulhia⁹⁹, cuidadosamente costurado por Proust, um ícone do “Livro premeditado e arquitetural” (Barthes, 2005b, p. 125).

Essas observações sobre o romance proustiano nos levam, mais uma vez, ao romance de Rosa, *Grande sertão: veredas*. Ao mesmo tempo que *Grande sertão* é um *roman fleuve*, que corre como um rio caudaloso, de forma contínua, sem divisões de capítulos, ele é formado por várias pequenas histórias, um verdadeiro tecido de fragmentos, como prefigura a teoria romântica do romance: “A arte do romance exclui toda a continuidade. O romance deve ser um edifício articulado em cada um de seus períodos. Cada pequeno pedaço deve ser algo de cortado – de limitado -, um todo valendo por ele mesmo” (Novalis *apud* Barthes, 2005b, p. 37). Assim, as várias estórias que abrem o livro como a do frio assassino Aleixo transformado em homem de Deus, “suando para ser bom e caridoso” (Rosa, 2006, p. 12), e a de Pedro Pindó e sua mulher, que de tanto castigar o filho pelo seu hábito de judiar dos animais, acabam se habituando a bater nele “criando nisso um prazer feio de diversão” (Rosa, 2006, p. 14), se ligam ao episódio de Maria Mutema (Rosa, 2006, p. 222-227) e tantos outros para formar um todo.

Rosa também recorre à mergulhia, já que muitos detalhes e personagens são retomados, e muitos eventos são recontados durante o romance que, lidos pela segunda vez, são entendidos sob luz inteiramente outra. Na primeira parte, Riobaldo conta os acontecimentos em uma ordem não linear, que obedece à importância que o narrador dá a cada um deles, ordem essa entremeada também por lembranças que surgem de forma involuntária. É somente a partir do meio do livro, que a narrativa segue uma ordem sequencial e quase todos os principais fatos narrados na primeira parte são retomados, em um processo equivalente à mergulhia proustiana. São fragmentos da memória e pequenas histórias que compõem o “Livro”. E, muitas vezes, o que resta dele em nós são apenas as citações, os momentos de deslumbramento com a leitura, o *satori* que, para Barthes (2005a, p. 15), faz deslanchar o desejo de escrever.

Por outro lado, Barthes (2005a, p. 199) faz uma digressão sobre formas breves na música, que também nos leva, dessa vez, a *Tutameia*. Em uma das últimas aulas

⁹⁹ “Composição por *enjambements*, que faz com que determinado pormenor insignificante, dado no início do romance, seja reencontrado no fim, como se tivesse crescido, germinado, florescido”. Ça prend, *Magazine littéraire*, n. 14, janeiro de 1979. (Barthes, 2002, p. 654-656)

A preparação do romance I, o autor francês cita como exemplos de formas breves musicais as *Variações*, as *Bagatelles*, os *Intermezzi*, as *Novelettes*, as *Fantasia*s e Anton Webern como o músico da forma breve por excelência. A sua maior peça tem 11 minutos e a sua estética é toda voltada para o alongamento dos intervalos e o silêncio como matéria musical. *Non multa, sed multum* (Não muitas coisas, mas muito, ou seja, pouco em quantidade e muito em qualidade), escreve Webern a Alban Berg.

Barthes (2005a, p. 199) lembra que as últimas composições de Beethoven, antes de sua morte, foram as *6 Bagatelas* (*opus 126*), logo depois de finalizar sua obra magna, a *9a Sinfonia*. Beethoven era o compositor das obras monumentais, mas suas peças curtas testemunham sua maestria, seus rondós são considerados geniais e a Bagatela *Für Elise WoO 59 (Pour Elise)* é uma das músicas clássicas mais conhecidas e tocadas no mundo. Beethoven utilizou “Bagatelas” como título genérico para três conjuntos de *opus*: *op. 33*, *op. 119* e *op. 126*. Essas últimas receberam do compositor o subtítulo de “Ciclo de miniaturas”, que aponta tanto para a pequena extensão das obras, quanto para a noção de conjunto, sugerindo que não eram peças independentes. A correlação entre elas tem como eixo principal a tonalidade que segue uma sequência de terças descendentes.

Essas características são muito semelhantes àquelas do livro *Tutameia*. Assim como as *6 Bagatelas* (*op. 126*), essa foi a última obra publicada antes da morte do escritor. São 44 contos e prefácios muito curtos, cujo título tem um significado próximo ao de “bagatela”, que quer dizer “coisa sem importância, serventia nem utilidade; inutilidade, futilidade; pouco valor de dinheiro; ninharia”. Rosa definiu assim “tutameia”: “nonada, бага, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omina*” (Rosa, 2009, p. 233). Duas vidas de grandes criadores que se fecharam com valiosas “ninharias”.

Pode-se dizer que, a exemplo das *Bagatelas*, o livro de Rosa é um conjunto de contos em miniatura, que também compõe um ciclo e tem uma harmonia, ou seja, uma cadência que estabelece entre eles uma certa relação de equilíbrio. De acordo com Paulo Rónai, Rosa lhe havia feito a seguinte “confissão verbal”: “...entre os contos das *Terceiras estórias* há inter-relações as mais substanciais as palavras todas medidas e pesadas, postas no seu devido lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de dois ou três em todo o livro em desequilibrar o conjunto” (Rónai, 1990, p. 14).

2.7. A instabilidade dos gêneros

Além do trânsito entre as formas breve e longa, Rosa promove uma intensa desestabilização dos gêneros literários. No caso de *Corpo de baile*, ele reclassifica as narrativas de diferentes maneiras, de acordo com o índice consultado: elas vão de “novelas” a “poemas”, “romances” e “contos”. Em *Tutameia*, as narrativas transitam entre “estórias”, “prefácios” e “contos”.

Vale lembrar que Barthes, nos dois cursos que vêm norteando nosso arcabouço teórico, também procede a uma desestabilização de gêneros, quando chama de “romance” qualquer tipo de obra que seja diferente das que ele havia feito até aquele momento ou ainda “toda obra”.

Voltando a *Corpo de baile*, as folhas de rosto dos dois volumes definem as narrativas como “novelas”.

CORPO DE BAILE (SETE NOVELAS)

Logo em seguida, no índice que abre o 1º volume, todas migram para o gênero “poemas”:

CORPO DE BAILE *Os poemas:*

Campo Geral.....	13
Uma Estória de Amor.....	137
A Estória de Lélío e Lina.....	247
O Recado do Morro.....	385
Lão-Dalalão (Dão-Lalalão).....	465
“Cara-de-Bronze”.....	555
Buriti.....	623

Na última página do segundo volume, depois de chegar ao “FIM”, o leitor se depara com outro índice, com uma nova classificação de gêneros. Dos sete “poemas”, quatro passam a “romances” e três se convertem em “contos”, os primeiros sob o título de “GERAIS” e os demais, “PARÁBASE”.

I. “GERAIS” *(Os romances):*

Campo Geral.....	13
A Estória de Lélío e Lina.....	247
Dão-Lalalão.....	465
Buriti.....	623

II. PARÁBASE

(*Os Contos*):

Uma Estória de Amor	137
O Recado do Morro.....	385
“Cara-de-Bronze”.....	555

Depois do “FIM”, portanto, “(t)udo está acabado e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente, afirmado no *devoir* que é talvez o seu sentido, sentido que seria o próprio *devoir* do círculo” (Blanchot, 2013, p. 359).

Um *devoir* que acontece a cada releitura, seja ela de fato, ou quando revisitamos o livro antes mesmo de relê-lo, aos sermos desafiados pelo trânsito das narrativas entre diferentes gêneros. A inserção de dois índices num mesmo livro traz a possibilidade de o mesmo texto se fazer outro, mesmo antes de ser relido. Cabe perguntar em que medida o entendimento de um texto se altera, se ele é pensado como “poema” ou como “romance”; ou ainda, como a recepção de um texto é afetada se ele se apresenta como “prefácio”, e não como “estória”.

Corpo de baile e *Tutameia* são livros instáveis, que podem ser reencenados diversas vezes, como queria Mallarmé com seu *O “Livro”*, produzindo diferentes leituras a cada vez, à semelhança do que acontece no teatro.

Em *Corpo de baile*, a semelhança com a estrutura dramática é ainda mais acentuada, pelo uso que o autor faz do agrupamento de três contos como “parábase”. Como se sabe, a parábase, na comédia antiga, era o momento em que acontecia uma suspensão da ação, e o a(u)tor, representado pelo coro, despia a sua máscara e falava ao público sobre a própria peça. No primeiro índice, essas três novelas estão justamente intercalando as demais, nas 2º, 4º e 6º posições. São esses mesmos três contos que seriam “expressões de arte”, como explica o próprio Rosa, na carta que envia a seu tradutor italiano:

No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte [...].
 “*Uma Estória de Amor*” – “trata das “estórias” (ficção), sua origem, seu poder [...]
 “*O Recado do Morro*” é a estória de uma canção a formar-se. [...]

“Cara-de-Bronze” se refere à POESIA. Veja Você, já nas páginas [...], o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição de poesia [...] e nas páginas [...]. exemplos de realização poética. (Rosa, 2003a, p. 92-93)

Quanto à relação entre fragmento e totalidade, é o próprio Rosa que faz o trânsito do nada para o tudo, ao definir *Tutameia* como “nonada” e, ao mesmo tempo, *mea omnia*, ou seja, do nada ao tudo ou do fragmento ao todo, já que *mea omnia* quer dizer “meu tudo”, indo do “Álbum” ao “Livro”.

Clara Rowland trata com muita pertinência e profundidade essa questão do fragmento e da totalidade, inserindo-a no problema da “forma livro” no caso de Guimarães Rosa, em sua tese de doutoramento, publicada como *A forma do meio* (2011). Em artigo que precede a sua tese e que se ocupa da mesma temática, ela faz uma reflexão que nos pode ser útil:

Tutameia é, antes de mais, um caso extremo de evidência do problema do livro, não só por ser o mais sofisticado no seu investimento na forma, mas também por a brevidade de suas peças contrastar com o trabalho sobre a unidade do mosaico. É neste jogo com os índices que se vai tecer a linha que costura o livro, linha que parece deixar em aberto a possibilidade de *Tutameia* ser um e muitos livros: tal como acontece em *Corpo de Baile*, o espaço liminar é o espaço de legitimação do livro na medida em que aí se investe o livro com sua forma, mas uma forma que não é estável e que nessa permanente instabilidade vai relançar o problema da leitura. (Rowland, 2005, p. 88)

Nesse contexto, não podemos deixar de fazer referência a dois livros de Barthes, *Fragments de um discurso amoroso* (1981) e *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), ambos compostos por uma miríade de fragmentos, costurados engenhosamente pelo autor, cuja organização também obedece à arbitrária ordem alfabética e não deixam de formar um todo, um Livro. Assim como em *Tutameia*, acontece uma articulação entre a diversidade dos elementos que os compõem e a sempre almejada totalidade. Não sem razão, Barthes finaliza sua autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes*, com o fragmento intitulado “O monstro da totalidade”: “Nada ronda, nem o desejo, nem a agressão; somente o trabalho está aqui, diante de mim, como uma espécie de universal: tudo é pleno. Seria isto, então, a Natureza? Uma ausência... do resto? *A Totalidade?*” (Barthes, 2003, p. 198, grifo do autor).

Assim, *Em busca do tempo perdido*, *Grande sertão*, *O “Livro”*, *Corpo de baile*, *Tutameia*, *Fragments de um discurso amoroso* e *Roland Barthes por Roland Barthes* performam o trânsito entre o “Álbum” e o “Livro” mencionado por Barthes

e demonstram como cada uma dessas categorias pode ser diluída e pensada como devir das obras, ressaltando o que num “Livro” há de “Álbum” e o que de “Álbum” há em um “Livro”.

E assim saem (exeunt) o Livro e o Álbum, remetidos um ao outro - suspensos diante de mim, como dois termos de uma difícil opção.

Roland Barthes

2.8. Os barqueiros (*les passeurs*)

Na seção anterior tratamos da oposição entre Livro e Álbum e do movimento dialético entre eles, pensando numa mesma obra. Na presente seção, nossa intenção é tratar da passagem da forma breve para a forma longa, mais precisamente como alguns autores passaram de uma forma à outra, em obras distintas, percorrendo o caminho que vai do Álbum ao Livro, do ensaio ao romance, do conto ao romance e também o caminho inverso, que vai do romance ao conto, da sinfonia à bagatela, do Livro ao Álbum.

Para fazer essa travessia, Barthes nos propõe a companhia de dois autores que, na verdade, já vêm nos acompanhando desde as primeiras páginas deste trabalho: Joyce e Proust. Chama-os de *passeurs*, expressão traduzida por “barqueiros”, na versão de Leyla Perrone-Moisés (Barthes, 2005a, p. 207).

Sobre Joyce, Barthes cita os primeiros escritos do autor irlandês publicados sob o título de *Epifanias* (1904), pequenos trechos em prosa que foram sucedidos por *Chamber Music* (1907), um livro com 36 poemas (não mencionado por Barthes). Depois do livro de poemas, Joyce publicou *Dublinenses* (1914), um conjunto de contos considerado uma obra-prima de formas breves e que contém narrativas canônicas da literatura ocidental como “Os mortos” (“*The dead*”). Joyce escreve, então, *O retrato do artista quando jovem* (1916). Barthes atribui a passagem de *Epifanias* ao romance *O retrato do artista quando jovem* à capacidade do autor de transformar “espasmos” em uma cadeia organizada de momentos, vertendo obras curtas em obras de longo fôlego (Barthes, 2005a, p. 209). Entende que esses espasmos se dão em momentos epifânicos, quando as palavras fazem “tilt” ou acontece um *satori*. E *O retrato do artista* prenuncia o que virá em *Ulysses* (1922), o romance moderno por excelência e cuja relação com *Grande sertão* foi

explorada no primeiro capítulo. Finalmente, o autor irlandês chega ao inesgotável *Finnegans Wake* (1939), *roman fleuve* e o desfazimento da linguagem levado ao limite. Percorre, assim, uma trajetória sem volta, da forma curta à forma longa, cada vez mais longa e aprimorada, para “afogar o intolerável do breve, do curto, na narrativa: mediação pacificadora, tranquilizante, elaboração de um grande sentido (Destino)” (Barthes, 2005a, p. 212).

Quanto a Proust, Barthes destaca que, até o momento e, que começa a escrever o romance *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), o escritor francês só havia publicado textos curtos: ensaios, artigos e crônicas. No verão de 1909, teria acontecido uma espécie de “operação alquímica” que fez com que Proust encontrasse uma técnica de natureza criadora, que fez fluir a sua “escritura”: “*En somme, pendant ce mois de septembre, il s’est produit en Proust une sorte d’opération alchimique qui a transmuté l’essai en roman, et la forme brève, discontinue, en forme longue, filée, nappée*”¹⁰⁰ (Proust *apud* Barthes, 2002, p. 655).

E aqui não podemos deixar de pensar no papel central que travessia, rios e barqueiros têm na obra de Rosa e do processo alquímico a que o autor se refere para descrever o seu movimento criativo, já citado na seção 2.1.

Rosa faz a sua travessia sem necessariamente desembarcar na outra margem do rio. Diferente de Proust e Joyce, o escritor mineiro não segue uma trajetória linear e unidirecional, ela é marcada por um trânsito mais intenso entre as formas breve e longa. Como já mencionado, ele começou sua carreira literária com quatro contos curtos, passou a poemas e depois escreveu novelas que, quando foram publicadas em *Sagarana*, tinham, em média, 34 páginas. Dez anos mais tarde, em janeiro de 1956, publicou *Corpo de baile*, que teve a sua primeira edição em dois volumes, contendo sete longas novelas, de aproximadamente 116 páginas cada. Apenas quatro meses depois, lançou seu primeiro romance, *Grande sertão: veredas* com 600 páginas, um monólogo sem divisão de capítulos, como destacou o próprio autor, na entrevista transcrita no início desta seção. Foram dois livros de mais de 500 páginas, publicados com menos de cinco meses de diferença, uma marca impressionante.

¹⁰⁰ “Em suma, durante o mês de setembro, se produziu em Proust uma espécie de operação alquímica, que transmutou o ensaio em romance, e a forma breve, descontínua, em forma longa, fluida”. (tradução livre)

É interessante notar que, até aqui, Rosa vinha seguindo o mesmo movimento de expansão observado por Barthes nas trajetórias de nossos barqueiros, Joyce e Proust. Na carta que Rosa enviou a Mario Calábria, ao final de 1953, ele deu o seu testemunho sobre esse trajeto do livro ao “livralhão”:

E, por falar, estou escrevendo um livro, um livrão, um livralhão. São novelas labirínticas, nelas me perco, por elas quero me salvar. Vão ser 9, e já comecei a 6^a. Prepare-se para gostar, e brigar em defesa de, com os que não gostarem. Logo depois começo outro. Já estou resolvido: daqui por diante, é escrever, sem parar. O destino do homem é o moto-contínuo. (Rosa *apud* Costa, 2006, p. 199).

Alguns meses depois, em 1954, Rosa escreveu ao pai, contando que estava trabalhando “burramente, dia e noite, para terminar os livros que estou escrevendo - pois, em vez de um, como comecei, a coisa logo virou dois...” (Rosa, 2014, p. 283). Observa-se então um movimento de expansão muito maior do que o previsto inicialmente, o mesmo que aconteceu com Proust e seu *Em busca do tempo perdido*.

E a vida tem sido endiabrada e vultosa, para mim, nestes meses. [...] Mais que tudo, porém, sobrecarregam-me os meus livros. Meti-me a fazer coisa grande demais (no tamanho). Já entreguei ao José Olympio o *Corpo de Baile* - que é um verdadeiro cetáceo, nas dimensões: sairá em dois volumes, de cerca de 400 páginas, cada um. E são apenas sete novelas, imagine. Uma verdadeira penca de romances. Agora, porém, retoco e recopio o romance, o *Grande sertão: veredas*, e ando apenas pela metade. Sendo que vai ser um mastodonte, com perto de 600 páginas. Trabalho enterrado naquilo, chego a perder a noção das coisas externas. Por isto mesmo, em posto não penso ainda, não posso. Só depois de pôr os dois cartapaccios na rua. (Rosa *apud* Costa, 2006, p. 201)

Vale destacar o campo lexical usado por Rosa para definir seus livros: cetáceo, mastodonte, cartapácios. Fala em “coisa grande demais”, “penca de romances”. A partir daí, observamos também a desestabilização e a mistura dos gêneros narrativos, no movimento de passagem da metafísica à física do livro, quando a novela, inicialmente planejada para fazer parte do *Corpo de baile* como “As veredas mortas”, desenvolve-se em romance, “quase contra a sua vontade”:

Depois de um silêncio de oito anos, Guimarães Rosa anuncia para princípios de 1955 mais duas obras. A primeira delas é um conjunto de sete novelas, intitulado *Corpo de baile* [...] De uma das novelas desse livro, Guimarães - "quase contra a minha vontade", diz ele - desenvolveu um romance: *As veredas mortas*, que é a história do jagunço Riobaldo, cheia de violência e mortes. Desenrola-se no princípio do século, no Noroeste de Minas, perto do rio Urucuia [...].¹⁰¹ (s.a. *apud* Costa, 2006, p. 222)

¹⁰¹ Artigo: Volta de Guimarães Rosa. In: *Visão*, seção Livros, Rio de Janeiro, 23 jul. 1954.

Segundo Madu:

O *Grande sertão* era uma novela que fazia parte do *Corpo de Baile*, mas - isso ele me contou - quando começou a escrever o *Grande sertão: veredas* - que seria a última novela do *Corpo de Baile* -, ele disse que sentiu aquilo crescer tanto, tanto dentro dele, e ele escreveu quase noite e dia sem parar, num estado de transe. (*apud* Costa, 2006, p. 205)

Alguns registros em seus arquivos confirmam essa informação. Em pelo menos quatro dos 16 índices que encontrei em seus arquivos, “O demônio (diabo) na rua, no meio do redemunho” aparece como uma novela ou conto que integraria um futuro livro. O título consta do Primeiro Rascunho (R1) do romance¹⁰² e permaneceu como subtítulo quando de sua publicação.

Depois de *Grande sertão*, foram seis anos de silêncio no mercado editorial. Em 1962, Rosa volta à cena com um livro de contos, *Primeiras estórias*: um conjunto de 21 narrativas de aproximadamente 10 páginas cada. Cinco anos depois publica *Tutameia*, com 40 estórias que não passam de cinco páginas e quatro prefácios, dois dos quais um pouco mais longos. Rosa percorreu assim o caminho inverso, fazendo o movimento de contração extrema da linguagem, a forma longa se transformou em breve, brevíssima. Um caso emblemático é “Mechéu”, que foi inicialmente pensada como uma biografia romanceada¹⁰³, por volta de 1949, e foi publicada quase 20 anos depois, com apenas cinco páginas (Rosa, 2009, p. 135-139). Como bem dizia Rosa, “toda limitação é estimulante” e, na sua derradeira coluna “Rogo e aceno”, explica o percurso de criação que imaginamos ser o de Mechéu: “[...] porquanto os temas de alguns contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de 20 anos; até que nessa forma curta, forçada pela limitação de espaço, encontraram como compor-se” (Rosa, 1967). Como se pode observar, bordeava as margens sem nelas se fixar. Depois de fazer a travessia de novelas para os cetáceos, ele volta aos contos, a forma literária breve por excelência.

O texto que estava na sua máquina de escrever no dia de sua morte era o conto (ou novela?) “Remimento”. Embora seja impossível prever a extensão da narrativa

¹⁰² Segundo informação de Ana Luiza Costa (2006, p. 200).

¹⁰³ Em suas cartas a amigos, Rosa menciona alguma atividade literária, quando revela estar escrevendo a “biografia romanceada” de Mechéu (julho de 1949), ou produzindo ‘alguma coisa devagar’ (dezembro de 1949) (Costa, 2006, p. 216).

na sua forma final, naquele momento, ela tinha seis páginas em fase redacional e mais de 60 páginas datiloscritas com material recolhido para a sua elaboração. Em seus arquivos, há mais de 20 narrativas inacabadas e dois romances por vir, *Rei de ouros*, *rei de espadas* e *A fazedora de velas*. Talvez estivesse planejando voltar à forma longa finalizando um dos romances. Ou não.

Guimarães Rosa escolheu a terceira margem, nunca aportou definitivamente em nenhuma banda. Como o pai barqueiro de “A terceira margem do rio”, elegeu o eterno ir e vir, rio-rio-rio. “Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer toda a gente” (Rosa, 2001, p. 80).

3

Do jornal ao livro

Sobre um banco de jardim, onde tal publicação nova, regozijo-me se o ar, passando, entreabre e, ao acaso, anima, de aspectos, o exterior do livro: vários – a que, tanto o percebido jorra, ninguém desde que se lê, talvez pensou. Ocasão de fazê-lo, quando, liberado, o jornal domina, o meu, mesmo, que afastei, esvoaça perto de rosas, ciumento querendo cobrir seu ardente e orgulhoso conciliábulo: desdobrado em meio ao maciço, o deixarei, também as palavras flores em seu mutismo e, tecnicamente, proponho, notar como esse farrapo difere do livro, ele supremo. Um jornal permanece o ponto de partida; a literatura aí se descarrega a desejo.¹⁰⁴

Stéphane Mallarmé

Considerando a relevância da relação de Rosa com a imprensa na sua produção pós-1956, é surpreendente a pouca atenção dedicada a esse aspecto na extensa bibliografia sobre o autor e suas obras. Até o presente momento, encontrei apenas quatro trabalhos relevantes:

1) Em sua tese, *João Guimarães Rosa, viator*, Ana Luiza Martins Costa (2002) fez um extenso levantamento das publicações do autor na imprensa, com foco especial nos textos escritos e publicados nos anos que precederam *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* e analisou a relação entre os primeiros e esses livros:

Se *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* foram escritos entre 1953-1955, no entanto, seu período de elaboração é muito maior e compreende as publicações em periódicos e os documentos inéditos que lhes serviram de base, como o diário de Rosa em Paris, suas cadernetas, cadernos de estudos, anotações de leitura e de visitas a museus, zoológicos e aquários. (Costa, 2006, p. 219)

2) No artigo “Página de jornal, página de livro”, Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 218-230) faz uma apreciação da relação de diversos escritores com a imprensa, em especial, da atuação de Guimarães Rosa.

3) Na tese *Guimarães Rosa e a revista Senhor: uma poética da integração*, Marise Soares Hansen (2018) aborda a relação entre as novelas do escritor ali

¹⁰⁴ « Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre: plusieurs – à quoi, tant l'aperçu jaillit, personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé. Occasion de le faire, quand, libéré, le journal domine, le mien, même, que j'écartai, s'envole près de roses, jaloux de couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule: développé parmi le massif, je le laisserai, aussi les paroles fleurs à leur mutisme et, techniquement, propose, de noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême. Un journal reste le point de départ; la littérature s'y décharge à souhait. » (Mallarmé, 2003, p. 275)

publicadas, a poética cultural da própria revista e o discurso cultural predominante à época (início dos anos 1960)¹⁰⁵.

4) O trabalho mais recente é o de Gustavo Castro da UNB, que, aparentemente, está se dedicando a escrever uma biografia de Guimarães Rosa e vem publicando artigos relacionados à sua pesquisa, como *Guimarães Rosa e o jornalismo*, escrito em coautoria com Andréa Jubé. O artigo foi publicado na revista *Galáxias*, em janeiro de 2019 (Castro; Jubé, 2019).

Além desses quatro trabalhos, há referências em teses e dissertações, como nos trabalhos de Monica Gama, mas que não tinham como objetivo específico estudar as publicações na imprensa em maior profundidade.

Há de se concordar com Gustavo Castro sobre o equívoco da avaliação de Walnice Nogueira Galvão acerca dos laços de Rosa com o jornalismo (Castro; Jubé, 2019). Galvão definiu Guimarães Rosa, em seu ensaio “Página de jornal, página de livro”, como um “tipo refratário”: “para quem, como vimos, o jornalismo não tem a menor importância, é aleatório e inteiramente subjugado à literatura” (Galvão, 2008, p. 227). Uma avaliação mais apurada das colaborações de Rosa para a imprensa mostra justamente o contrário. Como bem apontou Ana Luiza Costa, as novelas de *Corpo de baile*, o romance *Grande sertão: veredas* e os artigos que Rosa publicou e/ou escreveu antes de 1956 integravam o mesmo projeto de escrita e deveriam ser repensados sob essa perspectiva (Costa, 2006, p. 220). Esses artigos serviram como exercícios narrativos, nos quais Rosa experimentava “dicções heterogêneas, alternando prosa e poesia, lírico e discursivo, romanesco e ensaístico” (Costa, 2006, p. 219), como uma “oficina aberta”. Em contrapartida, nos anos 1960, seus artigos não funcionavam mais como experiências narrativas. Quando publicados, já eram obras acabadas – tanto que a maior parte deles foi parar nas páginas de livros, com alterações mínimas. Arriscaria dizer que, nos anos 1960, o ritmo do jornal pautou o ritmo dos seus livros.

Vale ressaltar que Rosa nunca se dobrou ao estilo jornalístico, à prosa fácil de natureza efêmera e pouco elaborada, nunca escreveu pensando nos leitores de jornal. São poucos os seus textos que podem ser classificados como crônicas. Parece ter ouvido as recomendações de Mario de Andrade a Guilherme Figueiredo:

¹⁰⁵ A revista *Senhor* circulou entre 1959 e 1964.

“Olha Guilherme: nunca escreva crônica ‘pra jornal’, ‘pra revista’. Escreva sempre pensando que é livro” (Andrade, 1989, p. 45). Rosa só escrevia pensando que era para um livro, para “gravar na pedra”; independente do veículo de publicação de seus textos, não fazia concessões.

Escrever para jornal é como escrever na areia. Rosa não escreve na areia: Rosa grava na pedra. Para a eternidade. Assim, o que Rosa está fazendo em *O Globo* é, capítulo a capítulo, mais um livro, digno de ficar junto de *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*. (Bandeira, 1966, p. 320, grifos meus)

3.1. O “antijornalista” Guimarães Rosa

Como veremos, a trajetória de Rosa na imprensa aponta para interessantes conclusões acerca do seu fazer literário. Para uma melhor compreensão dessa trajetória, proponho dividi-la em três fases: (1) a primeira, pouco relevante e que abarca as publicações dos anos 1929/1930, muito antes do lançamento do seu primeiro livro (*Sagarana*, em 1946), quando ainda buscava o seu tom, a sua voz e o seu estilo, porém, ainda longe de encontrá-los; (2) a segunda, que cobre um arco temporal de 13 anos e começa pouco depois da publicação de *Sagarana*, em abril de 1947, indo até 1956, período em que as publicações em periódicos funcionaram, primordialmente, como experimentos narrativos preparatórios para seus futuros livros e para construir a sua imagem autoral, como já examinado no Capítulo 1; (3) a terceira e última fase, que corresponde ao período em que seus livros passaram a ser coletâneas de textos publicados na imprensa, que vai de 1957 até 1967.

3.1.1. Dr. J. Guimarães Rosa encontra Dr. Angus Dumbraid (de 1929 a 1946)

A relação de Rosa com a mídia impressa começou muito cedo, quando ele tinha pouco mais de 20 anos. Sua vida literária nasceu junto com a publicação de seus primeiros contos na revista *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, em 1929 e 1930¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Antes disso, Rosa já havia publicado três artigos sobre esperanto: Grava Aligo (em esperanto), 01/01/1929, *Brazila Esperantisto*; A estética do idioma de Zamenhof (esperanto), 23/07/1929, *Minas Geraes*; A estrutura lógica do esperanto, 31/07/1929, *Minas Geraes*.

Tabela 2. Primeiros artigos publicados

Artigo	Data	Periódico
1. O mistério de Highmore Hall	07/12/1929	Revista <i>O Cruzeiro</i>
2. Makiné	09/02/1930	<i>O Jornal</i>
3. Chronos kai anagke	21/06/1930	Revista <i>O Cruzeiro</i>
4. Caçadores de camurça	12/07/1930	Revista <i>O Cruzeiro</i>

Quando publicou seu primeiro texto, Rosa era solteiro, morava em Belo Horizonte e ainda não havia se formado em medicina. Os contos se passam em lugares muito distantes da paisagem que viria a marcar sua literatura, são ambientados em castelos escoceses, nas cordilheiras geladas da Suíça e em cidades alemãs. São histórias inspiradas na literatura gótica e fantástica dos séculos XVIII e XIX e que têm como expoentes Edgard Allan Poe e H.P. Lovecraft.

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis estórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar geografia – matéria que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países; um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever mesmo só comecei foi em 1929, com alguns contos, que, naturalmente, não valem nada. Até essa ocasião, eu só me interessava, e intensamente, pelo estudo da medicina e da biologia.¹⁰⁷ (Rosa, V.G., 1972, p. 172)

A ligação com a literatura fantástica é explorada por Gama-Khalil em seu artigo “A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das Primeiras estórias” (2012, p.151), no qual compara “O mistério de Highmore Hall” à “A queda da casa de Usher” (Edgard Allan Poe). Luís Eduardo Wexell Machado (2012), em seu artigo “O fantástico em ‘O Mistério de Highmore Hall’” e “Tempo e Destino”, também argumenta que os primeiros contos rosianos foram inspirados “na matriz da literatura gótica e fantástica dos séculos XVIII e XIX”, com influência de autores como Horace Walpolle, Poe e Lovecraft.

Embora Rosa morasse próximo ao sertão mineiro, escolheu como *locus* literário países que nunca havia frequentado, que só tinha acesso através das páginas dos livros e eram objetos de interesse e desejo de conhecimento. Tinha os pés fincados na mineiridade, mas sonhava em ganhar o mundo. Enquanto o Dr. J.

¹⁰⁷ Carta de Guimarães Rosa a Lenice, datada de 19 de outubro de 1966.

Guimarães Rosa cavalgava para visitar seus pacientes no interior do estado, Dr. Angus Dumbraid chegava de carruagem ao Castelo de Highmore Hall.

A exceção fica por conta de “Makiné” que, embora seja uma narrativa situada em Minas, se passa em um tempo mítico. O conto enreda uma história sobre um Brasil antes de Cabral, um país visitado por egípcios, etíopes e outras nações asiáticas e africanas, todos em busca das riquezas da terra. O espaço era familiar, mas o tempo era quase imemorial.

Nos 16 anos que se seguiram aos contos fantásticos, Rosa ficou ausente da mídia impressa, mas não parou de escrever. Continuou buscando seu tom, seu estilo, a marca de sua pena. Foi durante esse período, que começou a anotar sistematicamente lascas do presente, leituras, viagens, a fazer diários, registrando o instantâneo da vida. Desistiu da medicina para ingressar na carreira diplomática, aproximando-se um pouco mais da vida de escritor.

Em carta a Pedro Barbosa, de agosto de 1934, constatava: “terminou o primeiro capítulo do segundo volume da minha vida”. E segue: “Pretendo seguir o curso de direito, especializar-me em direito internacional e em línguas eslavas, escrever alguns livros de literatura e ver o mundo lá fora” (Rosa *apud* Galvão; Costa, 2006, p. 14). Sonhava em ser um homem cosmopolita.

Nesse período, trabalhava no Itamaraty, na Secretaria do Ministério das Relações Exteriores e seguia Tateando uma escrita literária. Voltou-se para a lírica e, em 1936, inscreveu o volume de poesias *Magma* no Concurso Literário da Academia Brasileira de Letras. Ganhou o prêmio de melhor obra, considerada pelos jurados tão singular que desistiram de atribuir um segundo lugar. Logo em seguida, em 1937, participou do Prêmio Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio Editora, para o qual concorreu com o livro intitulado *Contos* – uma reunião de 12 novelas inscrito no concurso sob o pseudônimo de Viator. Segundo declarações do próprio autor, ele queria testar a qualidade de sua prosa.

Acabou não levando o prêmio e ficou em segundo lugar, depois de uma acirrada disputa com Luís Jardim e seu romance *Maria Perigosa*. A história desse embate ficou bastante conhecida porque foi relatada por Graciliano Ramos, na

crônica “Conversa de bastidores”¹⁰⁸ e envolveu grandes nomes da literatura nacional.

Finalmente, em 1946, J. Guimarães Rosa estreou na cena literária, com *Sagarana*, uma versão reduzida de *Contos*. Com três novelas a menos e outras muito retocadas, essa coletânea foi publicada em abril por uma desconhecida casa carioca, a Editora Universal. Como afirma Walnice Galvão, “*Sagarana* mostra um autor confiante, dono de seus recursos, inventando uma palavra original já dentro de um estilo ‘Guimarães Rosa’” (Galvão, 1998, p. 85). Foram anos de aprendizagem, durante os quais Rosa encontrou a vereda pela qual iria caminhar a partir de então. Assim como o “barqueiro” Joyce passou de *Chamber Music* (poemas) para *O retrato do artista quando jovem* (novela/romance), Rosa foi de *Magma* a *Sagarana*, da poesia às novelas. Foi “(u)ma grande estreia”, definiria Álvaro Lins, na crítica que publicou no rodapé do *Correio de Manhã*, em 12 de abril de 1946: “Desejo [...] anunciar ao público a presença, na literatura brasileira, de um novo grande livro, e saudar, no autor [...], o companheiro que entra na vida literária com o prestígio de um mestre na arte da ficção”¹⁰⁹.

Ora, Álvaro Lins era crítico de enorme prestígio, muito amigo de Rosa e editor-chefe do renomado jornal *Correio da Manhã* (entre 1940 e 1956, quando deixou o jornal para assumir o gabinete-civil do governo de Juscelino Kubitschek, sendo substituído por Franklin de Oliveira, outro amigo de Rosa). A importância dessa crítica está refletida na nota publicada no jornal carioca *A Manhã*, em 26 de maio de 1946: “No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre *Sagarana*, a obra passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa”¹¹⁰.

Em suma, nesses primeiros 16 anos, Rosa estreou sua vida literária na imprensa com contos fantásticos (1929/1930), depois se recolheu para escrever poemas e novelas, participou de dois importantes prêmios literários para, enfim, publicar seu primeiro livro, *Sagarana*.

¹⁰⁸ A crônica foi publicada originalmente na revista *A casa* (Rio de Janeiro) em junho de 1946 e reproduzida em vários jornais do país.

¹⁰⁹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1946.

¹¹⁰ *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946.

3.1.2.

A segunda fase: de beija-flores a índios (de 1947 a 1956)

Em 1947, Rosa volta às páginas de periódicos como escritor de sucesso e um *best-seller* na bagagem. Publica duas novelas de *Sagarana* em revistas literárias e uma “crônica-fantasia”¹¹¹ inédita chamada “História de fadas”, no *Correio da Manhã*. É um período marcado por colaborações eventuais, em que, aparentemente, o escritor não tinha o compromisso de enviar textos de forma regular. Ele usou essas oportunidades para testar estilos, dicções e temas, fazendo do jornal uma “oficina aberta”. Como destacado por Ana Luiza Costa, os textos dessa época integravam o projeto literário de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* e devem ser vistos em conjunto. Além de fazer dos periódicos seu laboratório de escrita, o autor usou-os com bastante maestria, para construir a sua imagem autoral de escritor-etnógrafo, concedendo entrevistas e reportagens afins. Um exemplo emblemático é a famosa matéria publicada na revista *O Cruzeiro* de 1952¹¹², dedicada à sua viagem a Caldas do Cipó e já comentada no capítulo 1.

Essas publicações podem ser agrupadas em dois períodos: o primeiro, de cerca de um ano, entre fevereiro de 1947 e março de 1948; e o segundo, um pouco mais extenso, que vai de dezembro de 1952 a junho de 1954.

No primeiro período, Rosa concentrou suas contribuições no *Correio da Manhã*, como pode ser observado na tabela abaixo.

Tabela 3. Artigos publicados na década de 1940

Artigo	Data	Periódico
1. Sarapalha (<i>Sagarana</i>)	22/02/1947	<i>Revista da Semana</i>
2. São Marcos (<i>Sagarana</i>)	19/04/1947	<i>Revista Vamos Lêr!</i>
3. Histórias de fadas	20/04/1947	<i>Correio da Manhã</i>
4. Sanga Puytã	17/08/1947	<i>Correio da Manhã</i>
5. Com o vaqueiro Mariano - 1	26/10/1947	<i>Correio da Manhã</i>
6. Cidade	15/02/1948	<i>Correio da Manhã</i>
7. Com o vaqueiro Mariano - 2	22/02/1948	<i>Correio da Manhã</i>
8. O mau humor de Wotan	29/02/1948	<i>Correio da Manhã</i>
9. Com o vaqueiro Mariano - 3	07/03/1948	<i>Correio da Manhã</i>

¹¹¹ Expressão utilizada pelo próprio Rosa em carta ao tio Vicente: “Fico pensando que você leu muito rápida e superficialmente a minha crônica-fantasia.” (Guimarães, 1972, p. 131)

¹¹² Um escritor entre seus personagens. In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, junho de 1952, p. 40-52.

O já mencionado artigo de estreia (“História de fadas”) é uma crônica sobre um assunto “corriqueiro”, o transporte de animais em avião (dentre seus personagens, está uma vaca chamada Ita e um grupo de 15 beija-flores, cujo destino final é um jardim zoológico em Copenhague, na Dinamarca), definida assim pelo autor:

Fico pensando que você leu muito rápida e superficialmente a minha crônica-fantasia. Ora, as “Histórias de Fadas” (título figurado que indica tão-somente a ‘in-temporalidade’, a ‘não-vulgaridade’ e o sentido de *féerie* e ‘evasionismo do cotidiano’, que presidem ao tratamento de um tema corriqueiro: o transporte de animais por avião) as “Histórias de Fadas” foram escritas para serem relidas, treslidas e... meditadas. (Guimarães, 1972, p. 131, grifos do autor)

A história, um tanto “prosaica”, era contada em rebuscada prosa: colibris que viajavam em avião “colibrífico” e espiavam para trás, da beiradinha da morte. Um quis falecer, com saudades de Pernambuco, e os demais “retiniram de verdes”. Essa crônica resultou em uma interessantíssima troca epistolar com seu tio Vicente sobre a literatura brasileira da época e sobre o projeto literário rosiano. Para Rosa, tio Vicente não teria conseguido alcançar a complexidade e elaboração da sua prosa na crônica em questão, e lhe responde fazendo uma enorme digressão sobre seus pressupostos estéticos:

[...] porque, segundo concebo, arte é coisa seríssima, tão séria quanto a natureza e a religião. Aliás, filosoficamente, essa é uma das ideias contidas, de modo discreto e difuso, nas ‘Histórias de Fadas’.
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’). (Guimarães, 1972, p. 137-138)

Rosa era um escritor que tentava dar conta de seu projeto estético de forma discreta e difusa. Não fez manifestos, não publicou ensaios teóricos. Foi expondo sua concepção de arte poética mineiramente, escrevendo narrativas metaficcionalis, nas quais abordava o processo criativo, a importância da anedota, do ineditismo e da linguagem, como a novela “São Marcos” (*Sagarana*) e muitos dos textos reunidos em *Tutameia*.

À exceção de “História de Fadas” e “Cidade”¹¹³, os demais textos têm como matéria-prima as viagens que havia feito ao Pantanal¹¹⁴, em julho de 1947 (“Com o vaqueiro Mariano” e “Sanga-Puytã”)¹¹⁵, e sua experiência durante a 2ª Guerra como cônsul adjunto em Hamburgo (“O mau humor de Wotan”), reforçando a sua imagem de escritor-etnógrafo, viajante e pesquisador.

Além das publicações nos periódicos, declarou ao pai que estava escrevendo outros livros:

Mas o que mais me interessa é a história do Juca Ferreira, aquele que vinha fazendo festas, com a viola, pelo Rio das Velhas, até Pirapama. Lembro-me que era fazendeiro e tinha tenda de ferreiro, mas não sei. Imaginei uma história, tendo-o como personagem, e para isso precisava de saber mais detalhes. Se o senhor se lembrar de alguma coisa a respeito dele e das excursões festivas, mande-me por favor. Também sempre que se lembrar de cantigas ou expressões sertanejas legítimas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros. Estou escrevendo outros livros. (Rosa, 2014, p. 254-255, grifo meu)

Como podemos conferir na Tabela 4, depois de quatro anos de afastamento da mídia impressa, Rosa voltou às páginas de jornais, em dezembro de 1952, com dois textos, “A senhora dos segredos” e “Mensagem da Ordem do Vaqueiro: Pé-duro, Chapéu-de-couro”.

¹¹³ “Cidade” é um conjunto de fragmentos sobre a vida cotidiana na metrópole do Rio de Janeiro, com seções curtas e variados assuntos: um “parquezinho” no bairro do Russell onde crianças brincam, um gatinho abandonado e, até mesmo, reflexões sobre a prostituição etc.

¹¹⁴ “Há uma história ainda pouco explorada no universo acadêmico e literário: em junho de 1947, um grupo liderado por Hilgard O’Reilly Sternberg (1917-2011), professor da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, rumou a Mato Grosso, Pantanal”. Como é lembrada por seus participantes, foi composta por um grupo de estudantes da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, imbuídos de coletar dados científicos sobre a região e produzir relatórios: Sol Garson e Sulamita Castro formavam a dupla responsável pela geografia humana; Baszka Borestein e Euclides Gomes se concentraram na geografia física. Auxiliaram o professor Sternberg na coordenação da expedição sua então secretária, a professora Maria da Conceição Vicente de Carvalho, e a bolsista americana Charlotte. Esse grupo guarda uma curiosa particularidade: além dos técnicos e estudantes, participou da viagem um representante do Instituto Rio Branco – o escritor João Guimarães Rosa. O então diplomata viajou acompanhado os estudantes Raul de Sá Barbosa e Nestor dos Santos Lima.” (Passi, J. “Expedição a Mato Grosso, 1947: geografia, paisagem e lembrança”, *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 199-220, 2018).

¹¹⁵ “Cipango” também seria dessa época, mas só foi publicado em 17 de fevereiro de 1953.

Tabela 4. Artigos publicados no início da década de 1950

Artigo	Data	Periódico
1. A senhora dos segredos	06/12/1952	<i>Correio da Manhã</i>
2. Mensagem da ordem do Vaqueiro: Pé-duro, Chapéu de couro	28/12/1952	<i>O Jornal</i>
3. Mensagem da ordem do Vaqueiro (2ª publicação)	04/01/1953	<i>Diário de Pernambuco</i>
4. Os doces	11/01/1953	<i>Diário de Minas</i>
5. Terrae Vis	25/01/1953	<i>Diário de Minas</i>
6. A senhora dos segredos	15/02/1953	<i>Correio da Manhã</i>
7. Cipango	17/02/1953	<i>Folha da Manhã</i>
8. A senhora dos segredos (2ª publicação)	22/03/1953	<i>Letras e Artes</i>
9. Ao Pantanal	05/04/1953	<i>Diário de Minas</i>
10. Cipango (2ª publicação)	12/04/1953	<i>Letras e Artes</i>
11. Teatrinho	19/04/1953	<i>Letras e Artes</i>
12. O homem de Santa Helena	03/05/1953	<i>Letras e Artes</i>
13. Terrae Vis (2ª publicação)	10/05/1953	<i>Letras e Artes</i>
14. Do diário em Paris	17/05/1953	<i>Letras e Artes</i>
15. Fantasmas dos vivos	24/05/1953	<i>Letras e Artes</i>
16. Os doces (2ª publicação)	07/06/1953	<i>Letras e Artes</i>
17. Da chegada de subles	06/04/1954	<i>Letras e Artes</i>
18. Do diário em Paris - outras passagens	13/04/1954	<i>Letras e Artes</i>
19. Risada e meia	04/05/1954	<i>Letras e Artes</i>
20. Aquario (Nápoles)	11/05/1954	<i>Letras e Artes</i>
21. Uns índios (sua fala)	25/05/1954	<i>Letras e Artes</i>
22. Os doces (3ª publicação)	01/06/1954	<i>Letras e Artes</i>

Nesse segundo período (1952/1954), o escritor seguiu com a mesma temática dos anos 1947/1948: suas viagens ao interior do Brasil¹¹⁶ e ao exterior.¹¹⁷ No entanto, ele adotou outro veículo como principal canal de publicação de seus textos: o jornal carioca *A Manhã*. Se, no primeiro momento, o escritor elegeu um jornal que gozava de prestígio e no qual tinha o canal aberto por conta de sua relação de

¹¹⁶ Incluindo as mais remotas – Fazenda Pindaíbas (1945) e Pantanal (1947) – e as recentes – em maio de 1952, foi para o sertão mineiro com Pedro Barbosa, para acompanhar a famosa comitiva, quando travou conhecimento com Zito, Manuelzão e o Morro da Garça (cadernos A Boiada 1 e 2) e, em junho, foi para Caldas do Cipó, a convite de Assis Chateaubriand e o chefe máximo, Getúlio Vargas, para assistir a uma vaquejada de 600 vaqueiros.

¹¹⁷ Suas estadias em Hamburgo e Paris e as diversas viagens que fez pela Europa.

amizade com o editor-chefe (*Correio da Manhã* – Álvaro Lins), no segundo, a minha hipótese é que a escolha tenha se dado em função das afinidades políticas e ideológicas.

O jornal *A Manhã* começou em 1941, como veículo de comunicação oficial do governo Getúlio Vargas, sob o comando de Cassiano Ricardo. Depois do fim do Estado Novo, o jornal passou por sucessivas crises e mudanças na gestão. Em busca de renovação, o suplemento literário *Letras e Artes* foi lançado em maio de 1946, sob a direção de Jorge Lacerda, em substituição ao suplemento *Autores e Livros*. Embora fosse bastante alinhado com Cassiano Ricardo, Lacerda procurou se afastar do conservadorismo extremo que marcou o suplemento anterior, modernizando sua linguagem e programação visual. No entanto, a equipe de colaboradores contava com muitos integrantes do antigo suplemento e seguia sendo uma espécie de veículo oficial da Academia Brasileira de Letras. Publicava seus discursos e mantinha uma coluna intitulada “No Petit Trianon”, editada por Peregrino Junior, em que contava as fofocas e rotinas acadêmicas.

O fato de ser jornal do governo, a ligação com a academia e a presença no suplemento de um grupo significativo de escritores marcados pelo apoio ao Estado Novo e pelos movimentos nacionalistas passados ou ligados ao movimento católico, deu a *Letras & Artes* um aspecto conservador que se manifestaria em suas polêmicas e nos textos publicados. (Demarchi, 1992, p. 238)

Sobre o alinhamento político e ideológico de Rosa, vale lembrar que ele foi chefe de gabinete de João Neves da Fontoura, ministro de Relações Exteriores de Getúlio Vargas, entre março de 1951 e junho de 1953. Suas publicações no “jornal oficial” começaram em março de 1953, portanto, quando ele ainda integrava governo. Merece destaque o fato de Rosa só ter publicado um único texto em outro veículo da mídia impressa durante esses 15 meses que contribuiu para o suplemento do jornal *A Manhã*¹¹⁸. Nota-se ainda que o autor chegou a publicar três vezes o mesmo artigo, como o caso de “Os doces”.

Nessa segunda fase, encontram-se os textos que, como ressalta Ana Luiza Martins da Costa, fazem parte do mesmo projeto literário de *Corpo de baile e*

¹¹⁸ Ao Pantanal in: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 05 de abril de 1953.

Grande sertão: veredas e os periódicos são usados como espaços de “experimentações”.

3.1.3. Os silêncios, os milagres e os monstros

Tudo aliás é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

João Guimarães Rosa

Voltemo-nos agora para os dois “silêncios” que aconteceram durante a sua segunda fase na imprensa, tratada na seção anterior (o primeiro entre abril de 1948 e maio de 1952 e, o segundo, entre julho de 1954 e janeiro de 1956), e que foram determinantes para a composição das obras lançadas em 1956, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

Depois de publicar a última parte de “Com o vaqueiro Mariano” (março de 1948), Rosa se ausentou das páginas de jornais, voltou-se para a vida diplomática e para as páginas de livros¹¹⁹, lia intensamente e escrevia menos do que gostaria. Em agosto de 1948, mudou-se para Paris, para assumir a primeira-secretaria na Embaixada do Brasil. Viajou pela França, Itália, Inglaterra, leu Dante, Homero, La Fontaine, Baudelaire, Kafka, Machado de Assis, Thomas Mann e Katherine Mansfield. Observou paisagens, cores, visitou museus. Embora tivesse declarado, em carta para Álvaro Lins, que, literariamente, estava trabalhando pouco¹²⁰, foi nesse período que Rosa concluiu um de seus textos mais radicais enquanto experimentação da linguagem, “Meu tio, o Iauaretê”. Como se sabe, essa novela é fundamental enquanto experiência narrativa, pois é nela que o escritor desdobra a forma ensaiada pela primeira vez em “Com o vaqueiro Mariano”: um narrador em primeira pessoa, que fala a um interlocutor ausente – a marca de *Grande sertão: veredas*. No Fundo de D. Aracy no IEB, há uma capa de cartolina com a seguinte

¹¹⁹ À exceção da publicação de dois textos sem qualquer relevância: “O lago do Itamaraty”, de apenas uma página no Reader's Digest (ago. 1951) e “Balanceamento de poderes”, 23 out. 1951, um edital para o *Correio da Manhã*.

¹²⁰ “Literariamente, tenho trabalhado pouco, e estudado muito. Agora, pretendo começar rijo, depois que me esforcei no sentido de resolver um pouco a dificuldade que mais me atrapalhava: a vulnerabilidade maior, quando a gente se põe de ‘sensibilidade aberta’, para escrever, e se está em lugar frequentado e agitado como é este aqui.” (Carta de JGR a Álvaro Lins. Paris, dez. 1949. Publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1995)

informação: “Meu tio, o Iauaretê (acabei em 23/1/1949)” (ACGR-1204, Caixa 39). Esse texto só viria a público, em março de 1961, na revista *Senhor*, cujo contexto será examinado em maior detalhe mais adiante.

Mas é da segunda “ausência de fatos” (julho de 1954 e janeiro de 1956) que surgiriam maiores “monstros”. Rosa entrou num túnel, em julho de 1954, e só saiu dele, em fevereiro de 1956, com a publicação de seu primeiro cetáceo, *Corpo de baile*: “Passei dois anos num túnel, um subterrâneo, só escrevendo, escrevendo eternamente”¹²¹ (Silveira, s/d, p. 38). Quatro meses depois, o meio literário foi sacudido pela chegada de *Grande sertão: veredas*, que provocou uma “barulhada tremenda”¹²² (Rosa, 2014, p. 287).

Portanto, podemos dizer que, no período que vai de 1947 até 1956, os momentos que Rosa se ausentou da imprensa foram aqueles que sua produção literária destinada a livros mais se intensificou.

Rosa “narra-nos”, assim, a experiência da passagem do “desejo de escrever” à “escritura”:

Conto a Você que, na última semana, antes de entregar ao José Olympio o *Grande sertão*, passei três dias e duas noites trabalhando sem interrupção, sem dormir, sem tirar a roupa, sem ver cama: foi uma verdadeira experiência transpsíquica, estranha, sei lá, eu me sentia um espírito sem corpo, pairante, levitando, desencarnado - só lucidez e angústia. Daí, entregues os originais, foi uma brusca sensação de renascimento, de completa e incômoda liberação, de rejuvenescimento: eu ia voar, como uma folha seca.¹²³ (Silveira, s/d, p. 38)

Alguns anos depois, o “personagem-narrador” de “O espelho” (*Primeiras estórias*), “narra-nos” uma experiência aparentemente coberta de racionalidade:

– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. (Rosa, 2001, p. 119)

[...] Porque, neles, às vezes em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro? (Rosa, 2001, p. 121).

¹²¹ Carta de JGR a Azeredo da Silveira, 09 de fevereiro de 1956.

¹²² Carta de JGR ao pai de 05 de julho de 1956.

¹²³ Carta de JGR a Azeredo da Silveira de 09 de fevereiro de 1956.

Como se vê, o narrador do conto se diz racional, mas pisa “o chão a pés e patas”. Recorrendo à ironia, ele invoca outros saberes muito distantes da razão cartesiana. Sua experiência se aproxima da experiência do escritor criador Guimarães Rosa: experiências da ordem do sensível e místicas: “(O escritor) Não deve abandonar as zonas do irracional, ou então deixa de produzir literatura e só produz papel” (Lorenz, 1985, p. 93). Como amplamente discutido no capítulo anterior, o que Rosa descreve aqui é um processo de elaboração em que ele é “cavalgado” pelo diabo, como se não pudesse controlar as rédeas da criação, cavalga e é cavalgado com pés e patas.

3.1.4.

A terceira fase: depois das tempestades (de 1957 a 1967)

Nos anos seguintes aos dois cetáceos de 1956, no período que vai até a 1960, Rosa fez contribuições apenas episódicas, sem qualquer regularidade. A única publicação que merece destaque é a sua incursão pelas veredas da tradução.

Em 1957, Guimarães Rosa se dedicou a traduzir a versão condensada da novela *Last of the curlews* para a *Reader's Digest* do Brasil. Levado pela mesma “ânsia de perfectibilidade” que norteava seu fazer poético, mandou vir dos Estados Unidos a versão integral do romance, pediu a Josué Montello que enviasse de Portugal livros e catálogos sobre pássaros e, a Mario Calábria, pediu tratados de ornitologia. A versão final da tradução consta em seus arquivos na pasta JGR-M-23,01 com data de maio de 1957, e a versão condensada da novela em português foi incluída no Volume VI da coleção “Biblioteca Seleções” da *Reader's Digest*, publicado em meados de 1958. Essa investida nos caminhos da tradução foi motivada, provavelmente, pela perspectiva de ver seus livros vertidos para outras línguas, pois, datam dessa época as primeiras cartas recebidas de editoras estrangeiras. Foi precisamente no ano de 1957, que Guimarães Rosa autorizou a publicação de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, na Argentina e na França, e assinou contrato com a Editora Ulisseia, para publicar *Grande sertão: veredas*, em Portugal.

Tabela 5. Artigos publicados no final da década de 1950

Artigo	Data	Periódico
1. Dois soldadinhos mineiros	30/06/1956	<i>Diários Associados</i>
2. Dois soldadinhos mineiros (2ª publicação)	abr/1957	<i>Boletim da Biblioteca do Exército</i>
3. Aí está Minas: a mineiridade	24/08/1957	<i>Revista Manchete</i>
4. Ao pantanal (2ª publicação)	30/11/1957	<i>Correio da Manhã</i>
5. Simples passaporte ¹²⁴	dez/1957	<i>Editora Itatiaia</i>
6. Aquario (Nápoles) (2a)	21/12/1957	<i>Correio da Manhã</i>
7. Ao pantanal (3ª publicação)	01/01/1958	<i>Jornal de Letras</i>
8. Simples passaporte (2ª)	01/06/1958	<i>Diário de Minas</i>
9. Tradução de "O último maçarico " de Fred Bodsworth	01/08/1958	<i>Seleções - Reader's Digest</i>

Foi a partir de janeiro de 1961, que suas colaborações para a imprensa ganharam uma importância ímpar no seu fazer literário. Como já salientado, até então, o autor vinha usando suas publicações em periódicos como experimentos narrativos e para a construção da sua imagem autoral. A partir década de 1960, porém, publicou textos que já eram obras “acabadas”, prontos para serem inseridos em livros “por vir”, com mínimas alterações. Desde esse momento até a sua morte, as obras que publicou foram coletâneas de narrativas, que vieram ao mundo pela primeira vez estampadas nas páginas efêmeras dos periódicos para, só depois, saírem em volumes “costurados”.

¹²⁴ “Simples passaporte” é o texto de apresentação do livro *De sete lagoas aos sete mares* (1960), do político José Antônio de Vasconcellos.

“Porta de Livraria” do Antonio Olinto. Vocês aí não leem ‘O Globo’? Coisas variadas, às vezes dá até sertão”¹²⁵ (Dantas, 1975, p. 104).

Os 34 textos que publicou, durante os oito meses que colaborou com o jornal, refletiam exatamente isso, coisas muito variadas.

Tabela 6. Artigos publicados no jornal *O Globo*

Artigo	Data	Livro
1. <i>De Stella et Adventu Magorum</i>	07/01/1961	<i>Ave palavra</i>
2. Hipotrélico	14/01/1961	<i>Tutameia</i>
3. Além da amendoeira	21/01/1961	<i>Ave palavra</i>
4. Nós, os temulentos	28/01/1961	<i>Tutameia</i>
5. Uns inhos engenheiros	04/02/1961	<i>Ave palavra</i>
6. O grande samba disperso	11/02/1961	<i>Ave palavra</i>
7. Homem, intentada viagem	18/02/1961	<i>Ave palavra</i>
8. As coisas de Poesia	25/02/1961	<i>Ave palavra</i>
9. O riachinho Sirimim	04/03/1961	<i>Ave palavra</i>
10. Zôo (Hangembecks Tierpark, Hamburgo - Stellingen)	11/03/1961	<i>Ave palavra</i>
11. Sorôco, sua mãe, sua filha	18/03/1961	<i>Primeiras estórias</i>
12. Circo do Miudinho	25/03/1961	<i>Ave palavra</i>
13. Outras coisas de poesia - Soares Guimar	01/04/1961	<i>Ave palavra</i>
14. Famigerado	08/04/1961	<i>Primeiras estórias</i>
15. A terceira margem do rio	15/04/1961	<i>Primeiras estórias</i>
16. Melim-Meloso	22/04/1961	<i>Tutameia</i>
17. Zoo (Parc Zoologique Bois de Vincennes)	29/04/1961	<i>Ave palavra</i>
18. A menina de lá	06/05/1961	<i>Primeiras estórias</i>
19. Sequência	13/05/1961	<i>Primeiras estórias</i>
20. Novas coisas da poesia	20/05/1961	<i>Ave palavra</i>
21. Jardim fechado	27/05/1961	<i>Ave palavra</i>
22. A velha	03/06/1961	<i>Ave palavra</i>
23. Os irmãos Dagobé	10/06/1961	<i>Primeiras estórias</i>
24. A caça à lua	17/06/1961	<i>Ave palavra</i>
25. Zoo (Jardin des Plantes)	24/06/1961	<i>Ave palavra</i>
26. As margens da alegria	01/07/1961	<i>Primeiras estórias</i>
27. O cavalo que bebia cerveja	08/07/1961	<i>Primeiras estórias</i>
28. O inverso afastamento (Os cimós)	15/07/1961	<i>Primeiras estórias</i>
29. Sempre coisas da poesia	22/07/1961	<i>Ave palavra</i>

¹²⁵ Carta de JGR a Paulo Dantas, de 18 de maio de 1961.

30. Um moço muito branco	29/07/1961	<i>Primeiras estórias</i>
31. A benfazeja	05/08/1961	<i>Primeiras estórias</i>
32. Tarantão, meu patrão	12/08/1961	<i>Primeiras estórias</i>
33. Recados do Sirimim	19/08/1961	<i>Ave palavra</i>
34. EVANIRA!	26/08/1961	<i>Ave palavra</i>

É importante ressaltar que *O Globo* não era um jornal que gozasse de grande prestígio no meio intelectual e que o crítico e jornalista Antonio Olinto não desfrutava da mesma notoriedade e reputação que seus contemporâneos, Álvaro Lins e Franklin de Oliveira, ambos muito amigos de Rosa. Em 1961, ano das colaborações do escritor para o jornal, ainda circulavam dois importantes Suplementos Literários (do *Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*), para os quais escreviam escritores renomados, como Drummond, Ledo Ivo, Lygia Fagundes Telles e Manuel Bandeira (Lorenzotti, 2007, p. 43). Considerando a relevância de Rosa no cenário literário e seu prestígio internacional, com o nome cogitado até mesmo para o Prêmio Nobel, cabe refletir sobre as razões que o levaram a eleger *O Globo* como veículo de publicação de suas narrativas, pois, nesse caso, é possível dizer que o escritor concedia maior prestígio ao jornal do que o jornal ao escritor. Talvez a explicação seja simplesmente o aspecto financeiro, uma vez que Rosa tinha fama de cobrar caro por suas colaborações e valorizava as recompensas financeiras. É possível ainda que ele tenha sido motivado pela grande circulação que o periódico tinha, quase quatro vezes mais do que o influente *Jornal do Brasil*¹²⁶. Outras hipóteses serão exploradas em maior profundidade ao final do capítulo.

Sua colaboração para *O Globo* foi curta, de apenas oito meses¹²⁷. Dos 34 textos que publicou, doze foram aproveitados no livro *Primeiras estórias*, e três, em *Tutameia*. O que chama atenção nesse conjunto é exatamente a heterogeneidade de gêneros e estilos. Nele comparecem o autor-poeta sempre encoberto pela

¹²⁶ “Em 1960, a tiragem de *O Globo* era de 218 mil, enquanto a do *Jornal de Brasil* era de 59 mil e o *Correio da Manhã*, 53 mil” (Barbosa, 2007, p. 155).

¹²⁷ Tentei, de muitas formas diferentes, o acesso aos arquivos de Antonio Olinto, porque, em algum lugar que não consegui recuperar novamente para incluir a citação precisa (em função das restrições decorrentes do coronavírus) e que está transcrita na seção 3.3, li que Rosa enviava versões corrigidas do texto a ser publicado até o último segundo. Suponho que a correspondência entre escritor e crítico contenha preciosas informações. Infelizmente, Antonio Olinto não deixou herdeiros, não teve filhos, sua esposa já faleceu e seus arquivos ficaram sob a guarda de sua assessora especial, a jornalista Beth Almeida, com a qual foi impossível estabelecer contato.

máscara dos heterônimos anagramáticos (Soares Guimamar, Meuriss Aragão e Sá Araújo Ségrim) com quatro conjuntos de poemas, o cronista de “Além da amendoeira”, o “contista de contos críticos” e sertanejo em 17 estórias, o autor cosmopolita viajante de “A velha” (narrativa passada na Alemanha e provavelmente elaborada quando morou em Hamburgo), o atento observador dos animais com três conjuntos de anotações sobre os mesmos e, finalmente, o poeta prosador com, pelo menos, três poemas em prosa (“Caça à lua”, “Uns inhos engenheiros” e “EVANIRA!”). Parece um autor testando mais uma vez estilos e dicções, quem sabe lutando contra a dificuldade de escrever.

Sua última coluna foi “EVANIRA!”, em 26 de agosto de 1961. É bastante representativo que Rosa tenha finalizado suas contribuições para esse jornal com um texto tão hermético e de grande densidade poética. EVANIRA! é um poema em prosa, que conta a história da separação e reencontro de dois seres que se amam “imemorialmente”. Como sublinha Susana Lages em seu ensaio sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa, nessa narrativa, a relação entre o narrador e a amada pode também “ser interpretada como uma alegoria da relação entre leitor e texto, com suas vicissitudes na *selva selvaggia* das significações” (Lages, 2002, p. 143).

O poema em prosa é narrado em primeira pessoa, por um certo João (joãopaulino), que “tenta, em repetidos ímpetos, narrar o inenarrável” (Rosa, 1970, p. 36). A dificuldade de narrar é problematizada desde o “prólogo”, e o texto é permeado por diversas vozes que se distinguem pelo uso de diferentes corpos de letras: frases inteiras em caixa alta são intercaladas por outras em caixa baixa e há vários trechos em itálico. “EVANIRA!” encena de modo tipograficamente radical o diálogo de múltiplas vozes característico da literatura da modernidade, a exemplo de Mallarmé e, alguns anos depois, da poesia concreta. Também há uma mistura de gêneros, o lírico, o épico e o dramático se entrelaçam num amalgama de difícil decifração, talvez esse seja um dos textos mais complexos de Rosa.

Vale notar ainda que o autor escolheu o mês agosto para situar cronologicamente a narrativa coincidindo com a data da coluna (25 de agosto de 1961) e elegeu a saudade como tema principal, resultado da partida e do reencontro de dois amantes. Coloca-se em questão um interessante confronto entre tempos, o tempo efêmero e fugaz do jornal, com suas datas precisas e suas folhas que voam ao vento, e o tempo mítico e imemorial do poema em prosa. Nessa derradeira

coluna, o autor se separa de seus leitores de jornal para reencontrá-los alguns meses depois, com o lançamento de um livro, *Primeiras estórias*.

*(Entra agosto em repouso, mesmo os ventos
que outrora, assaz, em brandos refalsados,
ousavam-se.*

Eleleus!

O UIVO ESPLIM / O
CÃO-LAMENTO
NUNCA ENFIM –

EUÓI!

e o ar

Seus moVIVEntos – a saudade
CESSAÇÃO: É A CESSAÇÃO
de um ritmo
ainda imperfeito. O fim
mesmo da mais mansa brisa, [...]
(Rosa, 1970, p. 43)

*Proteu:
suas focas.*

Dessa maneira, Rosa se despede dos leitores de jornal, esse “farrapo” que se torna ponto de partida para o “livro, ele supremo” (Mallarmé, 2010, p. 180).

3.1.4.2. A revista *Senhor*

Outra relevante colaboração de Rosa à imprensa foi para a revista *Senhor*, que circulou entre 1959 e 1964 e era voltada para a elite empresarial e intelectual do país. Seu público-alvo vinha anunciado no próprio nome e era frequentemente reforçado em seus editoriais.

Senhor não é órgão de atualidade, nem se interessa editorialmente por suprir seus leitores com o que Juscelino disse ao Tancredo, que, por sua vez disse ao Jango etc. Dirigimo-nos a um leitor interessado nas forças sociais que regem os movimentos políticos e econômicos do nosso tempo. E a ele procuraremos fornecer uma interpretação honesta e objetiva dos fatos que decidirão o destino do país.¹²⁸ (Hansen, 2018, p. 171)

A revista contava com nomes de peso da literatura nacional e internacional. Clarice Lispector, por exemplo, tinha uma coluna permanente chamada “Children’s corner”. Também escreviam regularmente críticos, arquitetos, poetas e pensadores,

¹²⁸ “Bastidores”, Editorial da revista *Senhor*, Rio de Janeiro, março 1962, p. 7.

como Ferreira Gullar, Paulo Mendes Campos e Otto Maria Carpeaux. No mesmo número de “Meu tio, o Iauaretê”, há um artigo desse último sobre as pinceladas de Volpi, Dacosta, Djanira e muitos outros importantes nomes das artes plásticas¹²⁹ e um trecho do romance inédito *A mudança*, de Marques Rebelo¹³⁰.

Parece que, nos bastidores, as negociações entre Rosa e os editores foram bastante atribuladas. Na ocasião, o escritor pediu uma “pequena fortuna” pelos seus textos. É o que conta Otoniel Santos Pereira, em artigo publicado na revista *Realidade*, em julho de 1967:

O jornalista Paulo Francis, quando editor da revista *Senhor*, decidiu, junto com outro editor, Nahum Sirotsky, perguntar a Rosa se tinha algum original pronto para publicação. Rosa é essencialmente um artista, consideravam, não um profissional de jornalismo a quem se encomenda trabalho.

Telefonaram e ouviram:

- Não tenho, mas escrevo um para vocês. Quanto vocês pagam?

Conta Francis que dias depois ele aparecia na redação com o texto. Fechou-se com Nahum e iniciou uma negociação para obter 40 mil cruzeiros velhos pelo conto.

- Em 1960 era uma “fortuna” para esse tipo de matéria.

Nahum cedeu pelo cansaço e diante do prestígio do escritor.

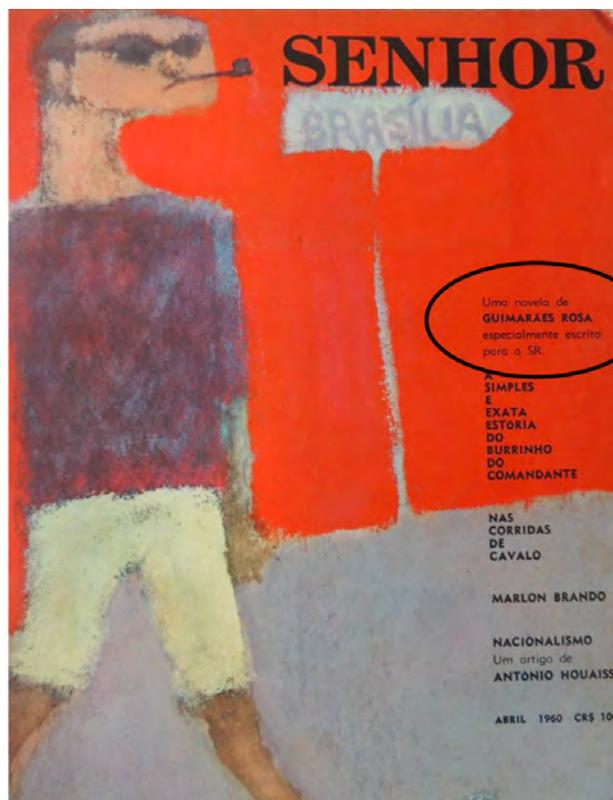
- As coisas, porém – lembra ainda Francis – não ficariam nisso. Encantado com o novo público à sua disposição em *Senhor*, Rosa resolveu fazer-se contratar pela revista como colaborador permanente. A quarenta mil cruzeiros por história. Foi difícil resistir a sua investida trabalhista, e terminamos docemente derrotados. (p. 62)

Rosa faltou com a verdade sobre “escrever um texto para vocês”. Segundo Paulo Rónai, a data da composição da novela que entregou à revista e que era anunciada na capa como “escrita especialmente para o SR” era bem anterior.

¹²⁹ “Pintura brasileira agora”, *Senhor*, Rio de Janeiro, março de 1961, p. 46-50.

¹³⁰ O primeiro número da revista já impressionava: “Montou-se o primeiro número, rodou, e havia Otto Maria Carpeaux escrevendo sobre ‘Os prazeres do crime’ (isto é, da literatura policial); Carlos Lacerda falando de rosas; Anísio Teixeira batendo na velha tecla (‘Deitado em berço esplêndido e mal-educado’); Odylo Costa filho ensinando a fazer o arroz de cuxá maranhense; um anônimo revelando ‘A arte de seduzir’. Havia reportagem sobre a ‘Operação Pan-Americana’ (OPA!); sobre Jorge Andrade, assinada por Flávio Rangel; [...]. Contos de Clarice Lispector (‘A menor mulher do mundo’), Fernando Sabino (‘Passeio’) e Ray Bradbury (‘En la noche’). Além de uma novela de Hemingway (‘As neves de Kilimanjaro’, tradução de Ivo Barroso e paginação especial, em caderno de tamanho reduzido). E poemas. Sim, poesia: de W.H.Auden, Cláudio Mello e Souza e Paulo Mendes Campos. Serviços de Miguel de Carvalho (‘Nunca beba água’), moda, calendário turístico internacional. Humor com Jaguar; e Reynaldo Jardim ensinando ‘Como matar um escritor’” (Lobo, 2102, p. 54).

As datas de publicação desses escritos nem de longe coincidem com as da composição. A respeito de "A simples e exata estória do burrinho do comandante" e "Meu tio o Iauaretê", informam D. Aracy, viúva do escritor, e Franklin de Oliveira, seu grande amigo, que já estavam escritas havia uns dez anos quando foram entregues à revista *Senhor*. (Rónai, 1990, p. 32)



Das sete narrativas que o escritor entregou para Nahum e Paulo Francis, suponho que somente duas tenham sido começadas depois de 1956, “Partida do audaz navegante” e “Nenhum, nenhuma”. As demais eram, provavelmente, estórias que Rosa vinha retrabalhando ao longo de muitos anos.

Tabela 7. Artigos publicados na revista *Senhor*

Artigo	Data	Livro
1. A simples e exata estória do burrinho do comandante	abr/60	<i>Estas estórias</i>
2. Meu tio, o Iauaretê	mar/61	<i>Estas estórias</i>
3. O burro e o boi no presépio	dez/61	<i>Ave palavra</i>
4. A história do homem pinguelo	mar/62	<i>Estas estórias</i>
5. Substância	abr/62	<i>Primeiras estórias</i>
6. Partida do audaz navegante	mai/62	<i>Primeiras estórias</i>
7. Nenhum, nenhuma	ago/62	<i>Primeiras estórias</i>

Mais uma vez, observa-se um conjunto bastante heterogêneo de textos. “O burro e o boi no presépio” é uma coletânea de poemas inspirados em quadros medievais e renascentistas com imagens do nascimento de Cristo, muito provavelmente escritos durante suas viagens pela Europa nos dois anos e meio que trabalhou na embaixada do Brasil em Paris (1948/1951). O tema é religioso e a linguagem bastante elevada, aspectos que aproximam o autor dos poetas simbolistas. Já “Meu tio, o Iauaretê” é uma experimentação radical da linguagem, sem precedentes. Textos que não guardam qualquer relação entre si, quer seja pela temática, pelo estilo ou pela forma.

Um mês após a sua última contribuição, Rosa lançou o livro *Primeiras estórias*, que incluiu os três últimos contos, inicialmente publicados na revista. Essa relação entre as datas da última publicação e o lançamento do livro será analisada na seção 3.3.

3.1.4.3. O jornal médico *Pulso*

Por fim, a última colaboração relevante e regular que Rosa deu a periódicos foi para o jornal médico *Pulso*, entre maio de 1965 e julho de 1967 (a lista completa dos textos se encontra no Anexo I, não foi incluída aqui, em função de sua extensão). Ao todo, foram 56 colunas, 43 das quais incorporadas ao livro *Tutameia*, lançado em 22 julho de 1967.

Pulso era editado no Rio de Janeiro e financiado pelo laboratório Sidney Ross, fabricante de medicamentos como Melhoral, Sonrisal e Sal de Frutas Andrews. Sob a coordenação do médico Roberto de Souza Coelho e do jornalista Elísio Valverde – que havia sido editor do *Diário de Minas* –, tinha circulação nacional com ampla distribuição em consultórios médicos e farmácias¹³¹.

Rosa dividia uma coluna semanal com Carlos Drummond de Andrade, mas tinha um perfil distinto do seu companheiro. Diferente de Rosa, o poeta, também mineiro, era um frequentador assíduo da mídia impressa, colaborou em mais de 80

¹³¹ As informações sobre o jornal *Pulso* foram retiradas do artigo “Guimarães Rosa e o jornalismo” (Castro; Jubé, 2019, p. 145-158).

jornais, por quase 50 anos, e, portanto, não causava muita estranheza a sua presença num jornal médico e pouco importante.

Quanto a Rosa, me parece surpreendente a sua colaboração para o *Pulso*. É evidente que pesava o fato de ser médico e querer manter alguma relação com esse passado – quem sabe para testar a recepção de seus textos junto a uma classe que julgava conhecer em maior profundidade?

Além da sempre possível questão financeira, uma explicação poderia ser a sua intenção de ultimar “Tutameia”, e a ideia de que um compromisso com um periódico poderia trazer a disciplina e o rigor necessários para finalizar tal empreitada, afinal $\frac{3}{4}$ dos textos ali publicados foram parar no livro. A maior coerência entre os textos, a semelhança de estilo e dicção só reforçam essa hipótese. Outras razões de ordem mais programática, relacionadas ao seu projeto estético, serão exploradas em seguida.

3.2. Rosa e seus leitores

Analisando as contribuições de Rosa para a imprensa, no período que vai de 1947 a 1967, podemos afirmar que ele não buscou adequar a sua prosa para facilitar a assimilação de seus textos. Não pautou a sua escrita pelo público leitor. Não diferenciava leitores de jornais de leitores de livros, esperava que todos enfrentassem seus textos “como a um animal bravo e vivo”¹³² (Verlangieri, 1993, p.100). Respondendo às críticas de tio Vicente sobre a crônica “História de fadas”¹³³, Rosa declarou: “Por aí você bem pode ver que nunca foi minha intenção escrever para o ‘leitor assíduo’, pelo menos no sentido de leitor vulgar” (Guimarães, 2017, p. 132).

Na década de 1960, chama a atenção que, mesmo escrevendo para periódicos sem um caráter marcadamente intelectual como *O Globo*, o escritor mineiro jamais abriu mão do seu projeto de estranhamento da linguagem, de convocar o leitor para dentro do texto e obrigá-lo a travar um embate com cada palavra, cada frase.

¹³² Carta de JGR a HO de 02 de maio de 1959.

¹³³ *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1947.

Essa era uma postura bem diferente de outros escritores que contribuíram, com regularidade, para periódicos, como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Em uma crônica que refletia justamente sobre o fato de escrever para jornal intitulada “Ser Cronista”, Clarice revela suas inquietações:

Outra coisa notei, basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, mesmo sem sentir, o modo de escrever me transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender.¹³⁴ (Lispector, 2018, p. 119)

Rosa, no entanto, não fazia concessões, escreveu a Bizzarri, seu tradutor italiano: “Eu não improviso coisas escritas, sou lento, atormentado, sou o antijornalista. Tenho, apenas, boa vontade. E preciso respirar ainda um pouco, ganhar pé, sair do brejo. Sei que você está comigo, me compreende”¹³⁵ (Rosa, 2003a, p. 174).

Por isso, sua contribuição para o jornal médico *Pulso* causava tanta estranheza e indignação, como se pode observar nestas cartas de leitores do jornal:

Contra o Rosa

Remeto ao Pulso o último livro de minha autoria. Embora editado em 1960, acredito que nele haja ainda algo de atualidade em algumas crônicas, tais como *Larva Migrans*, *Miguel Couto* etc. Autor de dois livros de contos, aproveito a oportunidade para comungar nas ideias dos dignos colegas que criticaram as crônicas do douto Guimarães Rosa. Sem nenhuma irreverência à sua cultura, eu também as tacho de enigmáticas, arrevesadas, extravagantes – um verdadeiro labirinto literário. Tanto faz ler de cima para baixo, como de baixo para cima.

Dr. Eugenio Cordeiro

Rio Bonito, Rio de Janeiro.¹³⁶

A polêmica em torno dos textos do escritor mineiro era imensa, com comentários muitas vezes exagerados, como este abaixo, do Dr. Paulo Ribeiro da Luz, recortado e guardado nos arquivos “implacáveis” do próprio autor:

¹³⁴ Originalmente publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 22 de junho de 1968.

¹³⁵ Carta de JGR a Bizzarri de 07 de março de 1965.

¹³⁶ In: *Pulso*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1966.

PULSO,
4/6/1966

C A R T A S

TESTE DE SÍFILIS

Li no n.º 153 uma notícia sobre o novo teste-diagnóstico para sífilis, num telegrama de Washington. Peço o favor de me enviar os detalhes sobre o teste, ou a indicação de onde receber informações mais minuciosas sobre a técnica de realização do teste, pois desejaria introduzi-lo em meu serviço. Caso isso não seja possível, peço enviar-me a fonte onde possa conseguir o que desejo sobre esse teste.

Dr. Romildo Lins
Recife

O teste foi realizado em hospitais das Forças Armadas americanas. Escrevendo o doutor ao Hospital Walter Reed, em Washington, ou ao de Bethesda (Maryland), da Marinha, poderia obter maiores detalhes sobre o teste. A notícia que recebemos da agência nada mais continha.

OS CONTOS DE PULSO

A leitura de alguns contos publicados em *Pulso* me encheu de grande satisfação. Dessa alegria de saber este Brasil tão cheio de valores anônimos espalhados por todo o seu território. É de lamentar que *Pulso*, com tão magníficos literatos na nossa

classe, deixe-os no anonimato para publicar os neologismos e paralogismos de um Guimarães Rosa, cuja literatura devia figurar num compêndio de Psiquiatria.

Dr. Paulo Ribeiro da Luz
São Paulo

Guimarães Rosa é para nós o maior escritor brasileiro, em qualquer tempo. O Editor.

E FACILITA FÉRIAS!

Muito agradeço a publicação do meu anúncio *Férias de julho em Paquetá* e da nota que esta minha idéia mereceu, aparecida na edição 159. A nota reflete exatamente o pensamento que tive ao redigir o anúncio. Até agora recebi seis respostas, o que considero muito satisfatório em vista de não existir ainda entre nós o hábito de trocar casas para férias. É mais uma prova de que *Pulso* é lido por muita gente. Solicito ainda suspender a publicação do anúncio, uma vez que seu objetivo foi plenamente alcançado.

Dr. Armando M. Carvalho
Rio de Janeiro

O doutor está de parabéns pela idéia, que já tem seguidores, como se pode ver nos Classificados.

(JGR- R-17, 3, 112)

Imagino também o espanto dos leitores de *O Globo*, ao se depararem com “A terceira margem do rio”, numa coluna do segundo caderno, conto de difícil compreensão e interpretação, pouco adequado para o conteúdo daquele jornal. Entre as duas margens da página, “intruge-se” “A terceira margem do rio”.

O GLOBO • 15-4-61 • Página 9

ALGUMAS MAOS
 Praticamente todos os artigos de literatura e de arte desta semana são de autoria de Rosa. Ela tem uma grandeza de espírito que se vê em sua maneira de escrever. Ela é uma verdadeira artista e a leitura dos seus artigos é uma verdadeira experiência. Ela escreve com uma facilidade e uma rapidez que são verdadeiras maravilhas. Ela é uma verdadeira artista e a leitura dos seus artigos é uma verdadeira experiência.

Bridge
AVALIE O SEU JOGO
 O jogo de Bridge é um jogo de estratégia e de habilidade. É um jogo que exige um bom conhecimento das regras e das táticas. É um jogo que pode ser jogado por duas pessoas ou por quatro pessoas. É um jogo que pode ser jogado em qualquer lugar e a qualquer hora. É um jogo que pode ser jogado por qualquer pessoa que queira aprender.

Diabetes
Dr. Reynaldo de Aragão
 É fácil anunciar em O GLOBO. Anúncios de Diabetes em O GLOBO são publicados em uma seção especial. É uma seção que oferece aos leitores informações importantes sobre a doença e os tratamentos disponíveis. É uma seção que oferece aos leitores a oportunidade de conhecer o trabalho do Dr. Reynaldo de Aragão, um dos maiores especialistas em Diabetes do Brasil.

Canetas Esferográficas
Galpão
 Qualidade e Preço. Serviço ao Cliente. Garantia. Entrega Rápida. Canetas Esferográficas Galpão. Qualidade e Preço. Serviço ao Cliente. Garantia. Entrega Rápida.

Diabetes
Dr. Reynaldo de Aragão
 É fácil anunciar em O GLOBO. Anúncios de Diabetes em O GLOBO são publicados em uma seção especial. É uma seção que oferece aos leitores informações importantes sobre a doença e os tratamentos disponíveis. É uma seção que oferece aos leitores a oportunidade de conhecer o trabalho do Dr. Reynaldo de Aragão, um dos maiores especialistas em Diabetes do Brasil.

Repórter-Amador
 22-2000 e 32-2301

Príncipe Valente
 CR\$ 100

Parece que Rosa queria mesmo fazer a massa comer o biscoito fino que fabricava¹³⁷. E não queria que seu biscoito fino ficasse restrito a uma elite de literatos e intelectuais. Talvez, acreditasse ser fundamental fazer seus textos circularem por outros circuitos que não estritamente literários. Desejava que sua “aletria” chegasse a todos, literatos, letrados e não letrados. A expressão “aletria” integra o título do primeiro prefácio de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica”, e é objeto de variadas interpretações: Andrade (2004, p. 63) privilegia o significado de “privação da escrita, analfabetismo”, justificando, assim, esse entendimento: “Os personagens rústicos-filosóficos existentes na obra de João Guimarães Rosa

137 “Um dia, a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico.” Oswald de Andrade. Devo essa citação à minha co-orientadora Marília, que tanto me iluminou nas longas conversas rosianas que tivemos.

demonstram que o analfabetismo (aletria) não impede as pessoas de pensarem sobre a vida e de chegarem a sábias e complexas conclusões, de serem pragmáticas hermeneutas.” Nilce Martins (2001, p. 20), em seu léxico rosiano, destaca que “aletria”¹³⁸ é uma massa de farinha crua e seca, o macarrão chamado de “cabelinho de anjo”, o que nos faz lembrar da massa que comeria o biscoito fino de Oswald de Andrade.

Quanto a revista *Senhor*, não há que se falar em massa, pois ela era voltada para uma elite intelectual e letrada. Entretanto, até mesmo seus revisores tinham dificuldade de digerir a prosa rosiana, como pode ser constatado no prefácio do número de estreia do autor, com a novela “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, em abril de 1960:

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

[...]

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

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

Ele dizia talvez.

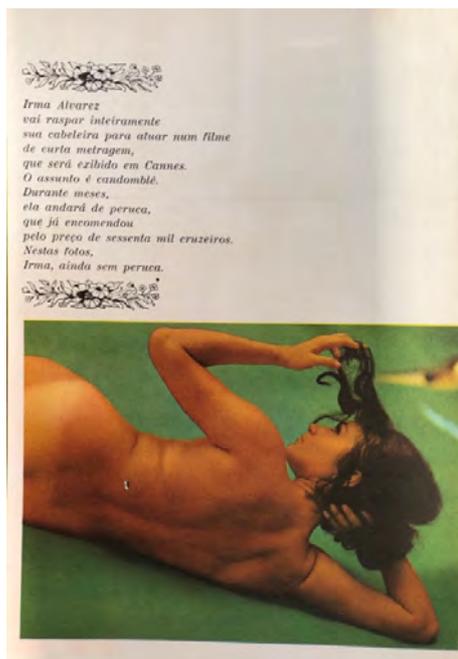
Guimarães Rosa é diplomata, de carreira, e nunca se sabe se ele está trabalhando pra cima da gente como escritor ou como diplomata. Mas até que ele estava mesmo de escritor, escrevendo e tornando a escrever, com letra miúda muito lá dele. E um belo dai, pocotó, pocotó, entrou pela redação o burrinho do Comandante. E ficou conosco. Como ficou “A Simples e Exata Estória do Burrinho do Comandante”. Que, diga-se de passagem, também ficará muito tempo na memória de nossos revisores.¹³⁹

No entanto, *Senhor* era também uma revista de cotidianos voltada majoritariamente para o público masculino. Convivendo com os textos rosianos, apareciam também a “moças”, como a bela Irma Alvarez, “A moça do mês” de março de 1961 (coluna permanente da revista que trazia sempre fotos de mulheres)¹⁴⁰ e anúncios de produtos bastante diversificados.

¹³⁸ Aletria. “*Aletria e hermenêutica*” é o título do primeiro prefácio de *Tutameia*. Massa de farinha crua e seca, em fios muito delicados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelo-de-anjo” (sent. dic.). // Sent. fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [interpretação do sent. das pals.]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. A - (pref. neg.) + letra+ ia= “privação da escrita”, “analfabetismo”. (Martins, 2001, p. 20)

¹³⁹ “Dedicatória e Prefácio muito útil, desculpas e de agradável leitura”, *Senhor*; Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, abril de 1960.

¹⁴⁰ *Senhor*; Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, mar de 1961, p. 45.



Certamente, seus leitores tiveram uma sensação de estranhamento, ao lerem a novela “Meu tio, o Iauaretê” e o seu radical desfazimento da linguagem entre a bela Irma e um anúncio de roupas esportivas para homens. Nossos olhos não saltam impunemente de “Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê...”¹⁴¹ para um anúncio da marca Ban-Tan Ramezoni, de trajes masculinos “pessoais e elegantíssimos”¹⁴².

¹⁴¹ *Senhor*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, março de 1961, p. 78.

¹⁴² *Ibidem*, p. 79.

Como o autor poderia esperar uma segunda leitura de seus textos publicados nas colunas de jornal, essencialmente efêmero e descartável? Será que a qualidade do papel, a precariedade da impressão e a rapidez da substituição contribuíam para o projeto literário rosiano de “escrever para a eternidade”?

Rosa talvez estivesse mesmo determinado a levar a sua prosa poética para todo e qualquer leitor, fazendo-a circular em diferentes circuitos. Quem sabe uma atitude política, bem ao estilo rosiano, de romper o isolamento no qual os críticos queriam aprisionar a sua alta literatura. Dessa maneira, inseria experimentos artísticos radicais em veículos de linguagem convencional, numa atitude política até hoje pouco valorizada. Ia assim no sentido contrário ao que Silviano Santiago chama de “desliteraturização” da imprensa, ou seja, o movimento de perda de lugar, função prestígio e poder que a literatura foi sofrendo desde o aparecimento do jornal.

Para se ter um exemplo concreto da hipótese, lembre-se do papel que o folhetim crítico e o literário desempenharam no jornal a partir do século 18 e se constate o espaço que eles não mais ocupam hoje. A partir desse exemplo, num segundo estágio, pode-se generalizar a hipótese teórica e reapresentá-la sob a seguinte forma: a história dos meios de comunicação de massa é a história de sua desliteraturização. (Santiago, 2004, p. 159)

Rosa, que insistia em publicar no jornal sua prosa sem simplificações, contribuía, a sua maneira, para “literaturizar” novamente o jornal.

3.3. Quanto aos livros

*...il nous apprend à en dépasser les limites en montrant que le sens d'un texte quel qu'il soit, canonique ou sans qualités, dépend des formes qui le donne à lire, des dispositifs propres à la matérialité de l'écrit. Ainsi, par exemple, pour les objets imprimés, le format du livre, la construction de la page, le découpage du texte, la présence ou non des images, les conventions typographiques et la ponctuation.*¹⁴³

Roger Chartier

¹⁴³ ...isso nos leva a ultrapassar os limites demonstrando que o sentido de um texto, qualquer que seja ele, canônico ou sem qualidades, depende da forma que eles se dão a ler, os dispositivos próprios de da materialidade da escrita Assim, por exemplo, para o objeto impresso, o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou não de imagens, as convenções tipográficas e a pontuação. (tradução livre)

Como vimos acima, os dois livros que Rosa publicou na década de 1960 (*Primeiras e Terceiras estórias*) são coletâneas de narrativas publicadas na imprensa, mas cada um deles têm características bem distintas. Não pretendo fazer aqui uma análise das duas obras, somente ressaltar alguns aspectos do seu processo de elaboração, como se deu a passagem do jornal ao livro em cada caso e, por fim, destacar características que distinguem um e outro projeto literário.

O primeiro deles, *Primeiras estórias*, foi publicado em agosto de 1962 e chama atenção que a data de lançamento tenha coincidido exatamente com a última contribuição de Rosa para a imprensa nessa época: a narrativa “Nenhum, nenhuma” na revista *Senhor*, em agosto de 1962. Rosa se despede dos periódicos para entrar no livro. Das 21 estórias, somente cinco eram inéditas, como se pode observar na tabela abaixo:

Tabela 8. Primeiras estórias

Conto	Data publicação	Periódico
1. As margens da alegria	01/07/61	<i>O Globo</i>
2. Famigerado	08/04/61	<i>O Globo</i>
3. Sorôco, sua mãe, sua filha	18/03/61	<i>O Globo</i>
4. A menina de lá	06/05/61	<i>O Globo</i>
5. Os irmãos Dagobé	10/06/61	<i>O Globo</i>
6. A terceira margem do rio	15/04/61	<i>O Globo</i>
7. Pirlimpisquice	1962	<i>Comentário - n. 11</i>
8. Nenhum, nenhuma	ago/62	<i>Senhor - n. 42</i>
9. Fatalidade	inédito	
10. Sequência	13/05/61	<i>O Globo</i>
11. O espelho	inédito	
12. Nada e a nossa condição	inédito	
13. O cavalo que bebia cerveja	08/07/61	<i>O Globo</i>
14. Um moço muito branco	29/07/61	<i>O Globo</i>
15. Luas-de-mel	inédito	
16. Partida do audaz navegante	mai/62	<i>Senhor - n. 39</i>
17. A benfazeja	05/08/61	<i>O Globo</i>
18. Darandina	inédito	
19. Substância	abr/62	<i>Senhor - n. 38</i>
20. Tarantão, meu patrão	12/08/61	<i>O Globo</i>
21. Os cimos (O inverso afastamento)	15/07/61	<i>O Globo</i>

São narrativas que foram produzidas ou, pelo menos iniciadas, num arco temporal bastante extenso. “Nada e a nossa condição”, por exemplo, consta de

índices que datam do início da década de 1950 (ou antes?), sob o título de “Tio Man’Antonio”, assim como “Sorôco”. Outras narrativas, como “As margens da alegria” e “Os cimos”, foram certamente elaboradas depois de sua visita a Brasília, em junho de 1958.

Como já comentado, os anos que se seguiram a *Grande sertão: veredas* foram bastante atribulados para Rosa. Em vários momentos, ele declarava ter dificuldades para escrever. Aparentemente seu enfarte, em novembro de 1958, afetou de alguma maneira a sua capacidade de produção literária que, aos poucos, foi sendo retomada. Em 15 junho de 1960, ele dizia estar “ultimando” um livro em carta a Paulo Dantas: “Eu ando melhorando, de dentro para fora. O espírito já reage bem. Esta vida é mestra de sertanejos. [...] Devagarinho, vou ultimando as novelas para entregar em livro. Recupero o gosto” (Dantas, 1975, p. 101).

Não que Rosa tivesse sido acometido por uma agrafia, ele continuava a escrever e muito. No início da década de 1960, estava ocupadíssimo, participando intensamente da tradução de seus livros para o inglês, o francês e o espanhol. Como já ressaltado na seção 1.5., nos seus arquivos, há uma quantidade impressionante de cartas que refletem o zelo e a importância que Rosa atribuía à publicação e divulgação de sua obra no exterior. Segundo seu amigo Paulo Rónai,

O tempo gasto nessa correspondência daria para escrever outro *Corpo de baile* ou outro *Grande sertão: veredas*. O conjunto das respostas dadas aos tradutores alemão, italiano, francês, norte-americano e espanhol representa nada menos que uma exegese minuciosa da obra rosiana dada pela única pessoa capaz de dá-la. (Rónai *apud* Verlangieri, 1993, p. 7).

E sua vida profissional trazia compromissos inadiáveis. Em janeiro de 1962, Rosa foi nomeado chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras e se envolveu em questões diplomáticas complexas, como o caso da fronteira com o Paraguai por conta da construção de Itaipu. Falas como esta são recorrentes na sua correspondência:

Eu estava para escrever, há séculos. Mas, no caminho, tive de tudo: até gripe de meio-mês, com recaída braba. E um trabalho danado, com o serviço trivial, outras coisas; e a correspondência com as Editoras estrangeiras, que andam querendo traduzir o Sertão nosso, despejando forte [...]

Eu ando com a cabeça no farelo. Eu ando meio fora de rastro.¹⁴⁴ (Dantas, 1975, p. 99)

Talvez, “a cabeça no farelo” e “o andar fora de rastro” tenham levado Rosa a buscar um compromisso profissional e remunerado junto à mídia impressa para lhe garantir a disciplina e o tempo que lhe faltavam. Ou, como já aventado na seção 3.2., começar pelos jornais poderia fazer parte de um projeto estético para atingir a “massa”. Impossível desvendar os motivos que levaram o autor a contribuir de forma sistemática para *O Globo*, *Pulso* e a revista *Senhor*.

Fato é que a imprensa teve papel decisivo nas suas produções literárias dessa década. Os dois livros pós-1956 refletem, de alguma maneira, o ritmo dos jornais, com uma escritura marcada pela temporalidade fragmentária e a limitação de espaço. A quantidade máxima de toques por coluna determinou o tamanho de seus textos, obrigando o autor a rever e cortar indefinidamente. Se, por um lado, ele considerava uma limitação estimulante, por outro, angustiava-se com a premência do tempo:

Começo a escrever, um mundo de coisas, ideias, imagens, reminiscências, me acodem. Escrevo cinco, dez, quinze páginas. É preciso reduzir a três. Começo a cortar, começo a corrigir. Ai tomo gosto. Nunca se acaba de corrigir. O meu desejo é então continuar a corrigir até o fim da minha vida. Mas há que entregar os originais. E no dia seguinte recomeçar coisa nova. (Rosa *apud* Bandeira, 1966, p. 319)

É bastante conhecida a passagem em que ele conta a Harriet de Onís sobre a atitude de José Olympio de gravar os tipos de *Sagarana* para evitar alterações adicionais em futuras edições:

Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia de perfectibilidade, fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura. Por exemplo, dir-lhe-ei que as 5 edições de *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se conseguia deixar isso de lado, e me voltava a escrever outros e novos livros, o meu editor José Olympio, mandou matizar ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me, assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo. E mandou matizar também o *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile*. (Verlangieri, 1993, p. 91)

¹⁴⁴ Carta JGR a Paulo Dantas de 11 de junho 1959.

É interessante notar que, no caso das narrativas que integraram as *Primeiras* e as *Terceiras estórias*, aconteceu um processo um pouco diferente. Antes de entregá-las para a publicação no jornal, continuava sua compulsão pela perfectibilidade, como conta Antonio Olinto:

Grande parte das estórias de *Primeiras Estórias* foi publicada pela primeira vez na página literária “Porta de Livraria” que Antonio Olinto mantinha aos sábados, no começo da década de 60, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro (a seção literária, no mesmo jornal, também de Antonio Olinto e igualmente chamada “Porta de Livraria”, era diária e existiu de 1956 a 1974; já a página, semanal, foi de 1958 a 1961). Informa Antonio Olinto que o texto mandado por Guimarães Rosa voltava umas quinze vezes ao autor durante a semana. Nesse período Guimarães Rosa mudava palavras, substituía frases, acrescentava parágrafos e/ou anulava outros, usava o telefone para correções de última hora, numa tortura formal que ia de segunda a sexta quando GR aprovava o texto definitivo. (y)

No entanto, quando elas saíram das páginas dos jornais para integrar as páginas dos livros, foram pouquíssimas as alterações que o autor fez. Somente nos prefácios de *Tutameia* foram realizadas mudanças significativas, como se verá no próximo capítulo.

Outro aspecto interessante que cabe destacar é a costura dos livros. Os diversos índices de *Primeiras estórias* que constam em seus arquivos mostram que houve uma grande preocupação com o ordenamento das estórias, além da variação daquelas que iriam finalmente integrá-lo. A existência de diferentes opções de arranjos mostra que o tão propalado espelhamento das narrativas com o conto “O espelho” no centro foi uma decisão tomada depois de quase todos os textos redigidos:

Índice Datiloscrito ¹⁴⁵	Índice final com os resumos e figuras Orelhas do livro (ver Anexo II)
1. As margens da alegria	1. As margens da alegria
2. Os irmãos Dagobé	PRIMEIRA VIAGEM DO MENINO
3. Sorôco, sua mãe, sua filha	2. Famigerado
4. Jardim fechado (<i>O Globo</i> , 27/07/61)	Vem um jagunço, para matar ou morrer.
5. Famigerado	3. Sorôco, sua mãe, sua filha
6. A menina de lá	As duas loucas no trem-de-ferro.
	4. A menina de lá
	A menina que fazia milagres
	5. Os irmãos Dagobé
	O enterro do valentão feroz
	6. A terceira margem do rio

¹⁴⁵ Índices reproduzidos no Anexo 8 (Gama, 2013, p. 319).

7. A terceira margem do rio	Mistério do homem na canoa 7. Pirlimpsiquice
8. Um moço muito branco	Teatro dos espavoridos 8. Nenhum, nenhuma
9. Luas-de-mel	A velha que viveu mais que todos 9. Fatalidade
10. Nenhum, nenhuma	O diabo resiste à prisão 10. Sequência
11. Sequência	A vaquinha- é o amor – viajavam. 11. O espelho
12. O cavalo que bebia cerveja	QUEM O MONSTRO? 12. Nada e a nossa condição
13. Partida do audaz navegante	O defunto incendiado 13. O cavalo que bebia cerveja
14. A benfazeja	O estranho morto e os cavalos. 14. Um moço muito branco
15. Substância	O que chegou no disco voador 15. Luas-de-mel
16. Fatalidade	Amor em armas 16. Partida do audaz navegante
17. Pirlimpsiquice	Nós todos, num navio, no mar 17. A benfazeja
18. O espelho	A assassina e o cego 18. Darandina
19. Outra forma	O doido no alto da palmeira 19. Substância
20. Tarantão, meu patrão	A alumiada surpresa 20. - Tarantão, meu patrão
21. Os cimos	Grande galopada 21. Os cimos
	OUTRA E INCESSANTE VIAGEM DO MENINO

Como se pode notar no índice datiloscrito, “O espelho” se encontrava na 18ª posição, e “Jardim Fechado” e “Outra forma” ocupavam o lugar de “Nada e a nossa condição” e “Darandina”. Isso reforça as nossas hipóteses desenvolvidas no Capítulo 2 sobre a imprevisibilidade do processo de criação, o papel do acaso e a sucessão de decisões que são tomadas ao longo do tempo e que serão definitivas no resultado final da obra. Tudo isso leva a um desfecho, em geral, muito diferente do planejando inicialmente, como a casa projetada em “Curtamão”. O fato de a ordem final das narrativas ter sido decidida num momento mais próximo à publicação do livro não impediu que Rosa tramasse uma costura extraordinária entre os contos e lhes desse uma organicidade que afetam profundamente a interpretação e o entendimento dos mesmos.

Os contos iniciais e finais funcionam como molduras temporais cindidas por “O espelho”, como evidencia o resumo preparado pelo próprio autor e que aparece na orelha da 3ª edição de *Corpo de Baile*:

PRIMEIRA VIAGEM DO MENINO. Vem um jagunço, para matar ou morrer. As duas loucas no trem-de-ferro. A menina que fazia milagres. O enterro do valentão feroz. Mistério do homem na canoa. Teatro dos espavoridos. A velha que viveu mais que todos. O diabo resiste à prisão. A vaquinha – é o amor – viajavam. QUEM O MONSTRO? O defunto incendiado. O estranho morto e os cavalos. O que chegou no disco voador. Amor em armas. Nós todos num navio, no mar. A assassina e o cego. O doido no alto da palmeira. A alumiada surpresa. Grande galopada. OUTRA E INCESSANTE VIAGEM DO MENINO.

“QUEM O MONSTRO” se encontra no centro das duas viagens do MENINO. No entanto, é um equívoco achar que esse esquema dá uma forma estável ao livro. Como destaca Clara Rowland em *A forma do meio* (2011, p. 58-70), Rosa procura estabelecer limites e espelhamento, mas o livro transborda, se desfaz como a peça de teatro encenada no conto “Pirlimpsiquice”, um drama sem autor, no qual a ilusão toma conta da cena diante da impossibilidade de se cumprir o texto ensaiado por conta da ausência do ator principal. O ponto, guardião das palavras, sobe ao palco para substituí-lo, mas não sabe o prólogo. A peça não começa, a cortina não desce. Um novo ator assume o protagonismo, exatamente aquele que não conseguia decorar o texto e encena um outro enredo. De repente o sucesso vindo não se sabe de onde, o público gostando, os risos, os aplausos. No entanto, ela não tinha fim, acaba por ser interrompida com um “salto mortal”. Falham assim, o prólogo e o fim, fracassam as molduras ou margens que a delimitariam. A peça encena a instabilidade do texto, da forma e a impossibilidade de fechamento. Como *O “Livro”* de Mallarmé, o texto é reencenado a cada performance. Como veremos, essas questões serão levadas ao limite em *Tutameia*, cinco anos depois.

Terceiras estórias (Tutameia) foi lançado em agosto de 1967, coincidência ou não, poucos dias depois da sua última contribuição para o jornal médico *Pulso* em 29 de julho, com a coluna “Rôgo e aceno”:

Mas aos amigos comunico, principalmente, que os 24 meses da colaboração deram livro: TUTAMEIA/Terceiras estórias”, em vésperas de sair, pela Livraria José Olympio Editôra, compreendendo 40 contos – dos quais um apenas não estampado prévio nesta coluna – mais 4 “Prefácios”, do autor. [...] Além de alguns retoques, mínimos mas utilíssimos a título de facilitário, já de si a coisa, em páginas, fica mais

descomprimida e clara, menos travada. Sempre é tempo para a boa-vontade de se reexperimentar.

Digo, devo ao convite de PULSO a realização da obra. Para minha especial sorte: porquanto os temas de alguns contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de vinte anos; até que só nesta forma curta, forçada pela limitação de espaço, encontraram como compor-se.¹⁴⁶

Como se vê, o próprio autor atribuiu ao jornal a existência da obra. Rosa continuava no mesmo ritmo de trabalho intenso e com um diálogo ainda muito frequente com seus tradutores. Harriet de Onís estava traduzindo *Sagarana*, e isso consumia imensamente o tempo de Rosa. Persistiam os relatos de falta de tempo e dificuldades para escrever, como este abaixo:

Imagine, pois, o que comigo sucedeu, de junho do ano passado até julho deste. Foi uma absurda e terrível época, de trabalho sem parar, de discussões, de reuniões, de responsabilidades. Várias vezes, tive de trabalhar aqui no Itamaraty até às 5 horas da manhã...e comparecer no outro dia já às 9, para reuniões que duravam o dia inteiro. Tudo isso, sob a circunstância de ser, entre os 80 milhões de brasileiros, o que é pago para cuidar do assunto, debaixo do peso dele. E com a saúde – como Você sabe. E com o visceral “medo de errar”, a necessidade compulsiva de cuidar de todos os detalhes, a lentidão meticulosa do mineiro da roça, de terra onde os galos cantam de dia. Assim fiquei fora e longe de tudo o mais, nem me lembrava que eu era Guimarães Rosa, não respondi às cartas das editoras estrangeiras, perdi dinheiro, sacrifiquei interessantes oportunidades, adoeci mais, soterei-me. Aaaaaaaah... (Rosa, 2003b, p. 180)¹⁴⁷

Em seu ensaio sobre Walter Benjamin (“Sob o signo de Saturno”), Susan Sontag (1986) afirma: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida” (p. 87). Diz ela sobre Benjamin: “A intensidade e a atenção extenuantes do melancólico estabeleceriam limites naturais à extensão que Benjamin poderia dar ao desenvolvimento de suas ideias. Seus principais ensaios parecem acabar no momento exato, antes de se autodestruírem” (Sontag, 1986, p. 100).

A partir da extensão das narrativas da década de 1960, podemos pensar a vida e a doença de Rosa. É claro que o limite dado pelo número máximo de caracteres da coluna foi decisivo, mas talvez isso lhe conviesse naquele momento. O escritor tinha problemas cardíacos, tinha compromissos profissionais inadiáveis, tinha o enorme desejo de ver sua obra traduzida para muitas línguas: já havia se tornado

¹⁴⁶ *Pulso*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 239, 29 jul. 1967.

¹⁴⁷ Carta de JGR a EB de 21 de outubro de 1966.

um homem cosmopolita, queria agora que a sua literatura também o fosse. Se, no caso de Benjamin, como diz Sontag (1986), a melancolia estabelecia limites à extensão do desenvolvimento de suas ideias, no caso de Rosa, o ritmo de sua vida e de sua doença aliados ao ritmo alucinante dos jornais parecem ter estabelecido limites para a sua prosa dos anos 1960. Talvez o caminho encontrado tenha sido mesmo começar pelo efêmero, pelo farrapo, para chegar ao supremo. E partir do mínimo para falar do máximo.

Por outra, porém, sucede que a mesma válida razão impõe-me agora aqui interromper o comparecimento, até quando nem sei. Gravam-me compromissos excessivos, e o tempo que me resta preciso empregá-lo, sem mais adiamento possível, na terminação de um livro. Outro. Mas, este, de novelas ou contos longos. Do jeito, não conseguiria num saco fazer caber todos os proveitos.¹⁴⁸

Os dois livros sobre os quais viemos falando até agora são livros de contos curtos, cada vez mais curtos, chegando à extrema condensação da linguagem. No caso de *Tutameia*, houve uma radicalização em vários sentidos: na extensão dos contos, na quantidade de paratextos e instabilidade do livro. Se em *Primeiras estórias* as narrativas tinham perto de dez páginas, em *Tutameia* não passavam de cinco. No “amarelinho”, não há uma epígrafe sequer, nenhum prefácio, não há qualquer paratexto e o índice ocupa as orelhas do livro. Em *Tutameia* são muitos os paratextos, quatro prefácios, contos com mais de uma epígrafe e dois índices que tornam a instabilidade do livro ainda maior. Quiçá um livro que deveria ter sido publicado em folhas soltas, mas que Rosa não ousou fazê-lo:

Lembro-me de uma opinião de Guimarães Rosa, por ocasião de uma longa conversa que tivemos, no acaso de um Congresso de Escritores, em Nova York, em 1966 {...}. Eu havia dado ao Rosa o n. 4 de Invenção, com “dois dedos de prosa” e os fragmentos iniciais das Galáxias. A uma certa altura, ele me disse: “Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo!”. E depois de uma pausa, referindo-se ao projeto do livro: “Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... Não dificulte o difícil...” No momento, lembrando-me das capas “convencionais, do grafismo acadêmico, “regionalista”, dos livros de Rosa (tão extraordinariamente revolucionários no seu texto, na sua escritura), não dei maior atenção à observação, e respondi brincando, provocativo: “Isto não importa. Ao demo o que é do demo. Sou um kamikaze da literatura. [...]. Assim, as Galáxias saem hoje numa edição cursiva, muito cuidada graficamente por seu editor, [...], mas fácil de manipular, “costurada”, como aconselhava o Rosa da prosa (Campos, 1992, p. 273-274).

¹⁴⁸ Rosa, “Rôgo e Aceno” in: *Pulso*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 239, 29 de julho de 1967.

Preferiu costurá-lo para não dificultar o difícil e deixar o demo de lado, afinal já o tinha provocado suficientemente com *Grande sertão: veredas*.

...tudo, no mundo, existe para culminar num livro.

Stéphane Mallarmé

4

A preparação do romance *A fazedora de velas*

Não se trata de considerar inexistente o romance, segundo a tradição romanesca e a crítica literária tradicional, como texto inacabado e não escrito, mas perceber a explosão da obra na vida, a escolha consciente de ter sido um quase-romance.

Encida Maria de Souza

Quando Rosa morreu, havia inúmeros projetos inacabados, guardados em suas pastas de cor parda¹⁴⁹. Muitos contos, novelas, “ensaios” de ensaios e dois projetos de romance: *Rei de espadas, rei de ouros* e *A fazedora de velas*. Escolhi deter-me nesse último porque: (1) é constituído por um dossiê relativamente vasto, composto por mais de 150 páginas; (2) o projeto traz articulações instigantes com outras obras de sua autoria e com obras de outros escritores; (3) há entrelaçamentos bastante singulares entre a vida de Rosa e essa obra inacabada que suscitam interessantes reflexões; (4) são documentos praticamente inexplorados; (5) é um projeto que poderia representar, para Rosa, o que Barthes chamou de *Vita Nova*.

Começamos então por Barthes: “Ora, para aquele que escreve, que escolheu escrever, isto é, *que experimentou o gozo, a felicidade de escrever*, não pode haver *Vita Nova* que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita” (Barthes, 2005a, p. 9, grifos do autor).

O autor francês começou sua primeira aula do curso *Preparação do romance I*, citando o verso inaugural da *Divina comédia* de Dante: “*Nel mezzo del cammin de nostra vita*” e declarou experimentar a sensação-certeza de viver o *meio-do-caminho* de sua vida, de se “encontrar nessa espécie de ponto onde as águas se separam, seguindo duas costas divergentes” (Barthes, 2005a, p. 5). Esclareceu que o meio a que se referia não era aritmético, mas sim um ponto a partir do qual acontece uma mudança significativa, algum fato marcante que faz com que a morte seja descoberta como real e que deslança uma contagem regressiva e imprecisa dos dias, porque não se sabe exatamente quando ela vai chegar, embora se tenha a

¹⁴⁹ Segundo Frederico Camargo (2018), seriam mais de 20 projetos: “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)” (p. 27).

sensação, cada vez mais intensa, da sua proximidade. Muito frequentemente, esse acontecimento “vindo do Destino” é doloroso: no caso de Rancé, o jovem mundano citado por Barthes¹⁵⁰, é a trágica morte de sua amada, decapitada num acidente e, nos casos de Proust e do próprio Barthes, a morte da mãe. Um luto que divide a vida em dois, estabelecendo um antes e um depois, algo que pode determinar uma peregrinação a um novo continente ou a uma *selva oscura*, uma espécie de ponto particular de onde se deve escolher entre uma vida nova e a acídia: ou se caminha para a *Vita Nova* (Dante) ou se deixa afundar em areias movediças de um estado profundo de depressão e a impotência de amar alguém.

Barthes escolheu caminhar rumo a uma *Vita Nova* e, seis meses depois do acontecimento que divide sua vida em dois, a morte de sua mãe em outubro de 1977, ele foi acometido por um “*satori*” (Barthes, 2005a, p. XXII), assim descrito:

E agora por um momento, um pouco de anedota pessoal: quando foi tomada a decisão dessa mudança? – no dia 15 de abril de 1978. Casablanca. Tarde pesada. O céu encoberto, faz um pouco de frio [...] Reflito com intensidade. Eclusão de uma ideia: algo com a conversão literária – são essas duas palavras tão velhas que me vêm ao espírito: entrar na literatura, na escritura: escrever como se nunca o tivesse feito [...] De repente, brusca ideia de deixar o Collège, para unificar uma vida de escrita. Depois, a ideia de investir o Curso e o Trabalho na mesma empresa (literária), fazer cessar o sujeito em prol de um único Projeto, o Grande Projeto. (Barthes, 2005a, p. 14-15, grifo meu)

Falava então do “Querer-Escrever” (*scripturire*), uma força fantástica que permitiria a partida em direção a essa *Vita Nova*: o “Querer-Escrever” do *Romance*. Por isso, escolheu “a preparação do romance” como tema de seu curso no *Collège de France*. Barthes embarcou, assim, nessa aventura e começou a realizar o seu desejo de escrever uma obra diferente do que vinha produzindo até então, ou seja, dos textos dos cursos, ensaios e outras narrativas curtas e fragmentárias. O projeto foi interrompido por sua morte inesperada, dois anos depois do seu *satori*, no dia 25 de fevereiro de 1980, atropelado por uma caminhonete na Rue des Écoles. Claudia Pino nos conta sobre o trágico episódio:

Se ele viu ou não viu a caminhonete que o atropelou, não saberemos nunca. Essa dúvida tem alimentado o mito da obra que ele escrevia naquele momento, o romance *Vita Nova*. Inspirado em Pascal, Mallarmé e especialmente em Proust, entre outros,

¹⁵⁰ Caso de Armand-Jean de Rancé (1625-1700), contado por Chateaubriand em *Vie de Rancé* e citado por Barthes (2005a, p. 7).

Barthes trabalhava havia dois anos na elaboração de uma obra total, absoluta, que inauguraria uma nova etapa de sua vida, ou melhor uma vida nova. (Pino, 2015, p. 18)

Voltando aos trópicos latino-americanos, a nossa proposta é fazer uma analogia do projeto barthesiano com *A fazedora de velas*, do escritor mineiro. Como se evidenciará a seguir, essa seria uma obra totalmente diferente do que Rosa já havia escrito até então, no que diz respeito à forma e conteúdo. Pergunto-me se não teria havido, também, algum acontecimento que representasse o “meio do caminho” da vida de Rosa. Se houve, teria sido ele a publicação do cetáceo *Grande sertão: veredas* (1956) ou o enfarte sofrido em 30 novembro de 1958? Ou algum outro evento que, como um bom “*careful concealer*”, preferiu guardar em segredo? É conhecida a obsessão do autor pelo tema da morte e esses dois episódios, certamente, intensificaram a percepção da sua proximidade como conta nesse relato:

Note bem, não é só pela extensão “territorial” do trabalho, mas principalmente pela carga de excitação que deflagra, a ansiedade febril que em mim provoca uma tarefa dessas, com seu *stress* qualitativo, afetivo. Como a amiga já viu, o romance de Riobaldo é uma espécie descomedida de cetáceo, com seu toucinho todo querendo ser de poesia e metafísica. [...] Chego a pensar que foi de escrevê-lo e rever-lhe as provas que adoeci: eu, que sempre tive pressão baixa, e que agora passei a tê-la verticalíssima.¹⁵¹ (JGR-CT-03,015)

É impossível dizer quão performática é essa declaração ou quanto ela se aproxima da realidade. De qualquer maneira, não pretendo definir “o” acontecimento que poderia ter recortado a vida de Rosa em dois, como Barthes fez, apenas apontar para a insuperável, e tantas vezes rechaçada, relação entre vida e obra e nessa passagem, mais marcadamente, entre obra e vida.

Nesse sentido, é possível pensar que a “conversão literária” do escritor mineiro, ou seja, “escrever como se nunca o tivesse feito”, teria sido o seu projeto de romance *A fazedora de velas*. Ou, ainda, os dois últimos livros que publicou em vida, de contos cada vez mais curtos: *Primeiras estórias* e *Tutameia*. Os dois caminhos representam escritas bastante distintas do que ele vinha fazendo até então.

No projeto de *A fazedora de velas*, havia um “desejo de escrever”, fartamente documentado por, no mínimo, 150 páginas manuscritas e datilografadas que

¹⁵¹ Carta de JGR a Harriet de Onís de 23 de abril de 1959.

compõem o dossiê, havia um livro fantasiado e havia uma nova forma de escrita. Essa obra fantasiada não só seria um romance no sentido convencional (gênero literário historicamente definido), mas, também, no sentido que Barthes atribui ao termo, uma escrita que rompe com o passado. No caso de Rosa, uma narrativa longa e dividida em três livros e 21 capítulos.

Vale dizer que, até hoje, somente uma pesquisadora se dedicou a investigar esse projeto: Cleuza Martins de Carvalho (1996), em sua dissertação de mestrado, intitulada *A fazedora de velas: o outro lado da moeda (a gênese do romance em João Guimarães Rosa)*. Outro importante pesquisador de arquivos rosianos e já citado anteriormente, Frederico Camargo, faz pequenas incursões ao longo de seus trabalhos (dissertação e tese) e artigos, mas, fora isso, é um material fascinante e que guarda muitas questões acerca do fazer literário do escritor mineiro a serem investigadas. “Penetrar nos silêncios e rasuras dos papéis de escritores é recuperar muito do seu empenho em deixar uma obra inacabada e, portanto, suscetível de múltiplas interpretações e futuras entradas” (Souza, 2015, p. 7).

Um campo fértil para aqueles que se interessam por processos de criação e a arte poética. É esse projeto que pretendo explorar nas próximas seções.

4.1. O projeto

Uma obra em processo foi realizada, o que se comprova pelos rascunhos, fragmentos, publicações póstumas desses resquícios e sobrevivências escrituras. Um quase-romance, assumido por um devir escritor.

Eneida Maria de Souza

Embora a quantidade de páginas do romance na fase redacional seja pequena (a maior versão tem sete páginas datiloscritas), o volume de documentos a ele relacionados que pude identificar nos arquivos não é desprezível; são mais de 150 folhas avulsas e muitas páginas espalhadas em diversos cadernos. O material recolhido por Rosa, nessa fase ainda muito preliminar de elaboração, demonstra o desejo de escrevê-lo e o tempo a ele dedicado. E não resta dúvida de que ele fantasiou um *Romance*, que teria como título *A fazedora de velas* e seria composto por três livros, com sete capítulos cada.

O conjunto de documentos relacionados ao projeto pode ser assim descrito:

1) Caderno 5 (JGR-Caderno-05): um dos principais documentos por conter importantes definições, decisões e planos, além das usuais listas de palavras, sintagmas e expressões;

2) Caderno 6 (JGR-Caderno-06): parece ser anterior ao Caderno 5. A partir da p. 39 contém várias anotações relacionadas ao projeto;

3) Caderno 8 (JGR-Caderno-08), intitulado CLÁSSICOS - NOTAS do PAPAI. As páginas de 2 a 5 trazem a história “A FAZEDORA DE VELAS”, uma das muitas narradas pelo pai, Florduardo Rosa Pinto, e transcritas para esse caderno espiral. A narrativa trata de uma encomenda de 50 dúzias de velas feita pelo “nosso Peixoto” à sua mãe, que costumava fabricar velas de sebo. O pai explica, detalhadamente, como era o preparo das velas e como a mãe se esforçou para dar conta da encomenda para, no fim das contas, o Peixoto decidir não honrá-la. Embora o relato desse “caso” tenha sido enviado pelo pai, provavelmente no início dos anos 1950, acredito que ele não tenha sido pensado como projeto de narrativa até os anos de 1957/1958, como será justificado mais adiante. Além disso, a história da fabricação de velas propriamente dita não é citada no material diretamente relacionado ao romance, a não ser no título, o que não quer dizer que ela não viesse a ser incorporada à obra em algum momento;

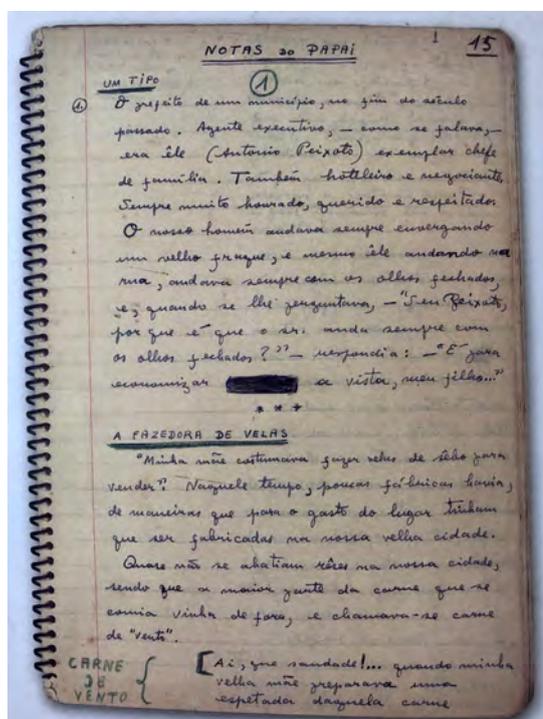


Imagem da p. 15 do Caderno 8, que aparece na contracapa do *Cadernos de Literatura* do IMS, João Guimarães Rosa (Galvão; Costa, 2006, p.15)

4) Cadernos ACGR-2256 e ACGR-2258. Esses dois cadernos de Guimarães Rosa, guardados no Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, também no IEB, contêm inúmeras anotações e referências ao planejado romance;

5) Três diferentes versões datiloscritas do início do Capítulo 1, a mais extensa com sete páginas (JGR-M-14,11A) e as demais com três (JGR-M-14,11B) e duas páginas, respectivamente (JGR-M-14,11C);

6) Mais de 150 folhas avulsas com notas, listas de palavras, estudos de composição e pesquisas relacionadas aos temas, personagens e enredo, tais como sinos, sineiros, morte, enterros, estrutura eclesiástica da Igreja Católica e festas religiosas nas pequenas cidades mineiras que, provavelmente, estavam guardadas na pasta de cor parda que trazia o título “A fazedora de velas”, escrito à mão pelo autor. Atualmente, essas folhas avulsas se encontram arquivadas em diferentes pastas. Citamos aqui as que contêm maior número de folhas associadas ao romance:

- 6.1) JGR-M-14,11D: 57 folhas numeradas (originalmente Pasta Originais n. 40) - Documento n. 7
- 6.2) JGR-M-16,76 (13 folhas)
- 6.3) JGR-EO-17,02 (11 folhas).

Cabe destacar que esses documentos são aqueles que têm relação direta com *A fazedora*. Entretanto, Rosa costumava acessar diferentes pastas de seu arquivo, quando estava construindo uma narrativa, por isso, fragmentos recolhidos para outros textos poderiam ser incorporados a ela, bem como sintagmas e expressões recolhidas inicialmente para *A fazedora* poderiam ser utilizadas em outras obras, como de fato aconteceu, como veremos na seção 4.2.

Talvez seja “vã a tentativa de querer datar com precisão o início de uma obra”¹⁵², já dizia Barthes sobre *Em busca do tempo perdido*, no entanto, ele o fez identificando seu princípio ou “origem” no verão de 1909. Da mesma maneira, tentarei situar o momento que *A fazedora de velas* foi concebida, ou pelo menos teve seu plano registrado em papel enquanto projeto de romance, ainda que de forma muito imprecisa, por considerar esse um dado relevante para a presente análise.

¹⁵² Essa citação faz parte da conferência inaugural do curso *Preparação do romance*. Barthes tentou definir quando Proust começou a escrever *Em busca do tempo perdido*, que estimou tenha sido no verão de 1909 e inseriu essa observação entre parênteses: “mesmo que seja vã a tentativa de querer datar com precisão o início de uma obra” (Barthes, 2012, p. 349).

Há uma folha contendo uma lista de títulos, em ordem alfabética que traz *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* com uma marca vermelha ao lado, sinalizando que eles já haviam sido publicados na data da elaboração da lista. Constatam também títulos de obras que viriam a ser efetivamente lançadas, como *Tutameia* e *Estas estórias* (postumamente), e muitos projetos inacabados e inéditos, tais como *Boiada* e *Dia a dentro*.

ADEUS, ANAMARIA!
 BOIADA
 _ CORPO DE BAILE
 DIA A DENTRO
 ESTAS ESTÓRIAS
 F
 _ GRANDE SERTÃO: VEREDAS
 H
 I
 JOÃO E SEUS (BICHOS)
 K
 L
 M
 NARRADOS, NARRAÇÕES
 ORMINAGÉTYS
 P
 QUERÊNCIA
 REI DE OUROS, REI DE ESPADAS
 _ SAGARANA
 TUTAMEIA
 VAI-DE-VULTO
 X
 Y
 ZOO
 (JGR-EO-03,01; p.37)

Não constam, porém, *A fazedora de velas* e nem *Primeiras estórias*, o que nos leva a estabelecer os primeiros limites temporais da concepção do projeto: depois de 1957 e antes de 1962¹⁵³. O próprio autor corrobora essa hipótese no prefácio “Sobre a escova e a dúvida” (*Tutameia*), situando-o entre 1957 e 1958. Diz ter adoecido alguns meses depois de abandonar o projeto, uma doença que imitava, “ponto por ponto a do Narrador” (Rosa, 2009, p. 223). Como se sabe, Rosa sofreu

¹⁵³ Baseada em matéria jornalística, de 1951, anunciando um romance de Guimarães Rosa, Elizabeth Hazin (1991, p. 49) supõe ser ele *A fazedora de velas*. Entretanto, o romance ao qual Rosa se dedicava era *Rei de ouros, rei de espadas*.

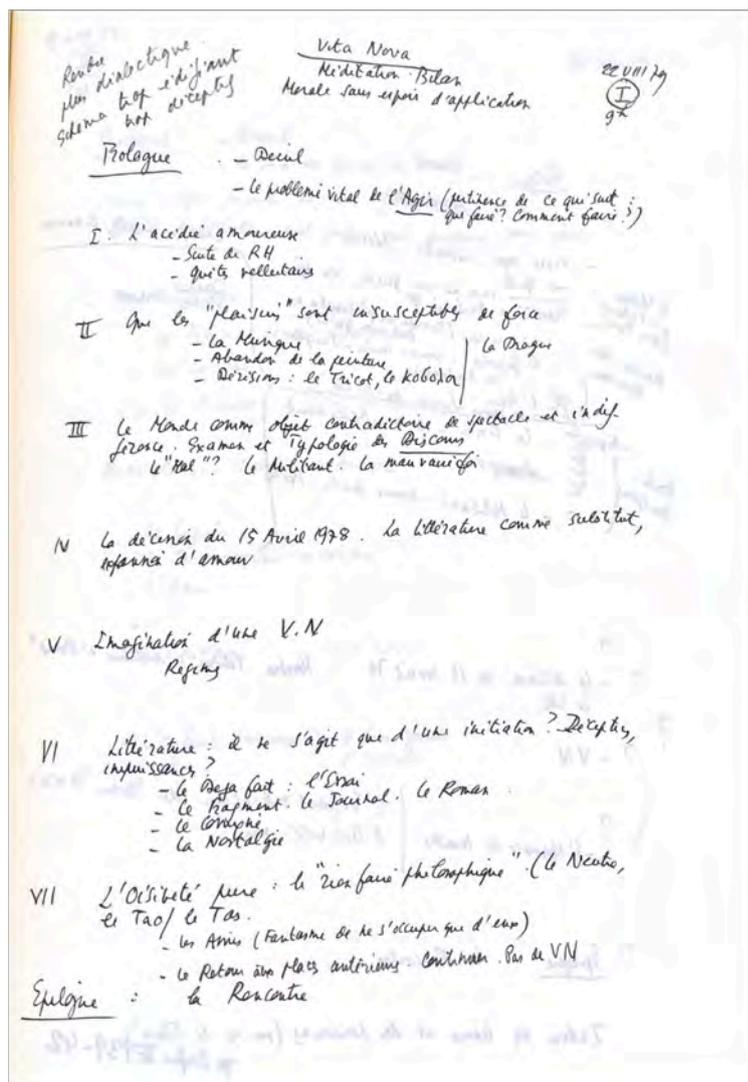
um enfarte em novembro de 1958¹⁵⁴, portanto, se a grafia da obra invadiu e alterou o curso de sua vida, isso aconteceu antes do final de 1958. Ou teriam os acontecimentos da sua vida alterado a grafia de sua obra, resultando em sua “conversão literária”?

Entre as já citadas características que Barthes atribui ao *Romance* está a de uma obra que adote uma nova prática de escrita, rompendo com as “práticas intelectuais precedentes” (Barthes, 2005a, p. 10). No caso do escritor francês, ele planejava se dedicar à escrita do *Romance* denominado *Vita Nova*. Seria uma narrativa longa, que se afastaria das formas breves, até então preponderantes em sua produção literária.

Será que tudo isso significa que vou escrever um romance? Não sei. Não sei se ainda será possível chamar de “romance” a obra que aguardo venha romper com a natureza uniformemente intelectual de meus escritos passados (mesmo que numerosos elementos romanescos lhe alterem o rigor). (Barthes, 2012, p. 362)

Em um dos oito fólios reproduzidos nos anexos das *Obras completas* (Éditions du Seuil), datado de 22 de agosto de 1979, encontramos o seguinte esquema de *Vita Nova*:

¹⁵⁴ Vide biografia de Rosa, preparada por Ana Luiza Martins da Costa (Galvão; Costa, 2006, p. 39).



Annexes, *Œuvres complètes*, Volume V, Roland Barthes, p. 995.

Como pode ser observado, o *Romance* que Barthes desejava escrever seria dividido em sete partes, começando por um Prólogo sobre o tema do “luto” (*Deuil* - alusão à morte de sua mãe ocorrida em 25 de outubro de 1977) e finalizado por um Epílogo, denominado “o Encontro” (*la Rencontre* - que em francês pode significar tanto “encontro” quanto “reencontro”).

No projeto *A fazedora de velas*, Rosa planejou uma obra a ser escrita em três volumes, com sete capítulos cada, e que resultaria, possivelmente, em uma narrativa mais longa do que qualquer uma de suas obras antecedentes. Na página 7 do Caderno 5, encontramos o seguinte esquema:

A FAZEDORA DE VELAS

7

Igreja: LIVRO I – A FAZEDORA DE VELAS

- ÷ C.1
- C.2
- C.3
- C.4
- C.5

Integração/
TeseIgreja: LIVRO II – O QUARTO ILUMINADO

- C.1
- C.2
- C.3
- ÷ C.4
- C.5
- C.6
- C.7

Desintegração/
AntíteseLIVRO I (cont) – O EXCOMUNGADO

- C.6
- C.7

Integração/
Tese
SquerzoIgreja: LIVRO III – AFAZEDORA DE VELAS (final)

- C.1
- C.2
- C.3
- ÷ C.4
- C.5
- C.6
- C.7

Reintegração/
Síntese

(JGR-CADERNO-05, p. 7)

Além da forma mais longa e da divisão em capítulos, *A fazedora de velas* não seria ambientado no sertão, como suas demais obras. O *Romance* teria lugar em uma pequena cidade mineira:

Aqui, porém, o caso é um romance, que faz anos comecei e interrompi. (Seu título: *A fazedora de velas*). Decorreria, em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais, e para ele fora já ajuntada e meditada a massa de elementos, o teor curtido na ideia, riscado o enredo em gráfico. (Rosa, 2009, p. 223)

Seria contada em primeira pessoa:

Andando de ser hoje a Festa de Todos os Santos, que soarão, em este 1 de novembro do Ano Graça de MCCMLXXXIX¹⁵⁵, e data que outrossim se praz de assinalar do Senhor Bispo, azo de alvorada. [...] me cometo de Irmão remido e Escrivão, eu, Domingos Jonas Minervino Renães Arluque, que assim me assino.¹⁵⁶ (Galvão;

¹⁵⁵ Na versão de sete páginas, ao invés de 1889, Rosa elege o ano de 1913 para contextualizar a sua narrativa: “Andando de ser hoje a Festa de Todos os Santos, que soarão, em este 1 de novembro do Ano Graça de MCMXIII, e data que outrossim se praz natalícia do Senhor Bispo, azo para alvorada”. (JGR-M-14,11A, p. 2)

¹⁵⁶ Também localizado em JGR-M-14,11B, p. 2.

Costa, 2006, p. 132)

Em uma dicção bastante culta:

Recito de pé o Credo, a fim de adversar essas recordações funestas, exultando no poder de verdades sem bordas... Deum de Deo, lumen de lumine... A face avistada da formosura - o relâmpago desmedido e instantaneamente eterno... Et incarnatus est de Spiritu Sancto... Et homo factus est. Et ascendit in caelum...¹⁵⁷ (Galvão; Costa, 2006, p. 134, grifos do autor)

Portanto, esse projeto parece mesmo romper com suas práticas de escritas precedentes. Como aponta Frederico Camargo (2018), seria o caso do “aparecimento mais prevalente do espaço citadino, o favorecimento do registro urbano culto em detrimento da elocução oral” (p. 6).

Outra particularidade que chama atenção é o sistema dialético hegeliano pensado como arcabouço filosófico do *Romance*: do lado direito da folha, encontram-se as expressões “Integração/Tese”, correspondendo ao Livro I, “Desintegração/Antítese”, ao Livro II, e, ao Livro III, seria “Reintegração/Síntese”.

Sobre o sistema hegeliano, vale lembrar os comentários que Rosa fez sobre Machado de Assis, 20 anos antes:

Notas, de memória, após apressada leitura do “Braz (sic) Cubas”, de Machado de Assis:

1 - M. de A. gosta, usa e abusa, da construção ternária: silogística ou hegeliana - premissa maior -> premissa menor -> conclusão; ou these -> antítese -> síntese. A cada passo a gente esbarra com vestígios desse vezo, quando não com a armação completa, a qual pode ser decomposta de várias maneiras: um pulinho para a direita, outro para esquerda, outro para a frente... quando não para trás. Etc.

[...]

Bem, basta, chega de Machado de Assis.

Hamburgo, 15 de agosto de 1939¹⁵⁸

É curioso que Rosa considerasse a adoção da construção dialética hegeliana um hábito pouco louvável em Machado de Assis e, duas décadas depois, recorresse a ela em plano cuidadosamente traçado em papel. Como veremos, Rosa associou a estrutura do *Romance* não só ao esquema hegeliano, mas também à forma sonata,

¹⁵⁷ Também localizado em: JGR-M-14,11B, p.3.

¹⁵⁸ Diário de Hamburgo, Fundo Henriqueta Lisboa, Acervo de Escritores Mineiros, UFMG.

sugerindo que, pelo menos no que diz respeito ao planejamento, ela obedeceria a um arranjo bastante rígido e programado.

É interessante notar que Barthes também recorreu à dialética no esboço que construiu para *Vita Nova*, apresentado acima: “*Rendre plus dialectique/Schéma trop édifiant/trop déceptif*”¹⁵⁹.

E, nos dois casos, pode-se observar que o planejamento da forma da narrativa antecedeu as definições sobre o conteúdo ou enredo, como teorizaram o próprio Barthes, Edgard Allan Poe (no ensaio já comentado “Filosofia da composição”) e Mallarmé. Nas primeiras páginas do Caderno 5 (JGR-Caderno-05), aparecem a capa do livro (p. 6), o esboço acima (p. 7) e várias indicações sobre técnicas literárias a serem utilizadas (p. 8) para, só então, surgirem o tema, o antitema e os *leit-motiven*. Como é um caderno, e não um conjunto de folhas soltas, tudo leva a crer que elas foram elaboradas na ordem em que aparecem.

É nesse Caderno que começam as “peregrinações” do escritor mineiro:

[...] assim que ele (aquele que quer escrever) passa do *escrever* ao *escrever alguma coisa*, dolorosas dificuldades começam: deliberações, decisões parciais, difíceis, tribulações de vontade e do desejo, dúvidas, desânimos, provas, bloqueios, obscuridades -> É toda uma peregrinação que começa;... (Barthes, 2005b, p. 96-97).

Estão nas suas páginas as principais “deliberações e decisões”:

TEMA = o céu, depois deste desterro. A Morte. O corpo miserável.

(criado)

ANTI-TEMA = o céu, feito (criado) através dos belos momentos da Terra. O corpo glorioso. A Alegria.

(JGR-Caderno-05, p. 11)

LEIT-MOTIVEN: (música: tema condutor associado, decurso de todo drama musical)

Sinos

Pombos

(JGR-Caderno-05, p. 12)

Aqui cabe uma pequena digressão sobre *leit-motiv*, técnica já utilizada em *Grande sertão: veredas*, com frases (“o diabo na rua no meio do redemunho” e “viver é muito perigoso”) e palavras (“nonada”, “sertão” e “travessia”), conforme

¹⁵⁹ Tornar mais dialético/Esquema edificante demais/ decepcionante demais.

salienta Augusto de Campos em “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão” (Campos, 1983, p. 332). O termo *leit-motiv* é geralmente usado para substituir *Grundthema* (tema ou motivo-chave), expressão utilizada por Richard Wagner em seu ensaio *Oper und Drama*, no qual esboça as linhas mestras do seu projeto estético. Para Wagner, o *leit-motiv* seria essencial para a integrar a música e o drama estruturalmente num todo e teria duas funções: (1) recordar o espectador sobre situações passadas e invocar momentos de especial força dramática para aquele instante narrativo; (2) antecipar ou adivinhar certos desenvolvimentos futuros da ação. Na literatura, muitos escritores recorreram a essa técnica, de Shakespeare a Joyce, passando por Mallarmé e Ezra Pound:

Em Shakespeare, o recurso aos *leit-motiven* é visível, por exemplo, em Ricardo II. Nessa peça histórica, que relata a controversa ascensão da casa de Lencastre ao poder com a deposição e o alegado assassinato deste monarca, o motivo do “sol” — ou as suas variações, como o “sol poente”, “o dia” e a “estrela cadente” — surge associado à figura do herói epônimo em numerosas passagens, deste modo articulando as simbologias do poder (o sol como astro-rei) e da vida (o sol como percurso). (Lopes, 2009)

No domínio do romance, foi Joyce o responsável por dar à prosa uma configuração de estrutura musical. Em *Ulysses*, o escritor seguiu o sistema de repetição simples de determinadas palavras para, em *Finnegans wake*, tornar a estrutura mais complexa, apresentando variações temáticas.

No caso do *Romance* em elaboração, os *leit-motiven* seriam os sinos e os pombos, como mostra a citação acima (JGR-Caderno-05, p. 11). Provavelmente, os pombos são uma alusão ao Espírito Santo, considerando-se o contexto católico da obra, mas não encontrei nenhuma anotação adicional sobre eles. Já sobre sinos, há páginas e páginas com detalhes acerca de seus sons, sua morfologia e as técnicas utilizadas por sineiros, tais como as transcritas abaixo:

costela = o perfil do sino
 barriga = a parte mais em cima
 o pescoço = cobre-se com gorro ou calota

(Rosa *apud* Carvalho, 1996, p. 62)

mas é preciso que o sino balanceie, em compassado vai e vem...

(Rosa *apud* Carvalho, 1996, p. 63)

As referências às formas musicais são constantes nos manuscritos rosianos. A forma sonata é detalhada no Caderno 6 e nos remete ao tema e antitema pensados por Rosa para *A fazedora de velas*.

SONATA-FORMA

(Desenvolvimento de um tema dentro de um movimento)

1- ALEGRO (tem de ser mais elaborado): (É o mais longo e importante da Sonata)

a) Exposição (sumária) do TEMA
"modulação"

b) muda a tonalidade; novo ambiente tonal, contínua o desenvolvimento; enfim, a exposição é (com codificações mais ou menos ligeiras) repetida na tonalidade original (recapitulação ou reprise)

ANTITEMA (2o tema, contrastante, que entra em espécie de luta com o primeiro tema)...

2 - ANDANTE ou ADÁGIO - pode ser uma meditação musical.

3 - (uma dança estilizada, o Minueto) (movimento emprestado a suíte)

4 - ALEGRO. Pode contentar-se com uma repetição, pouco variada, de um tema.

(JGR-Caderno-06, p. 84)

De acordo com a estrutura da forma sonata, no primeiro momento, são apresentados o tema e o segundo tema (ou antitema) que serão depois retomados ao longo da obra. Tema e antitema têm, geralmente, estilos e tonalidades contrastantes, como ressalta Rosa. No caso de *A fazedora de velas*, o escritor imaginou contrapor o "corpo miserável" ao "corpo glorioso", a morte, à alegria e ao céu, e o desterro aos belos momentos, como se pode verificar nas anotações transcritas acima (JGR-Caderno-05, p. 11). Entendo, portanto, que há uma homologia da estrutura do romance com a estrutura da forma sonata e, por sua vez, com o esquema hegeliano de tese, antítese e síntese.

Reforçando essa hipótese, em uma das folhas manuscritas referentes ao *Romance* encontramos:

Técnica (1): *Nosotros, en cambio, tenemos del alma una impresión musical:*

La sonata de la vida interior tiene por:
 Tema principal - la voluntad
 Temas secundarios - el Pensamiento y el Sentimiento
 m% - para cada personagem! APLICAR!

Pasta E 15 (1) - (Carvalho, 1996, p. 159)

Rosa estabeleceu ainda subtemas e subenredos, que deveriam permear o *Romance* e também uma “*pars occulta*” (parte oculta), que atravessaria o livro, sem que fosse dita de forma explícita, mas se fazendo presente, todo o tempo.

“Não falar em: amor/saudade.
 “Não usar: a palavra Deus.” Mas fazê-lo sentir, sempre!”
 “unidade do racional e do irracional: em cada frase do livro.”

(JGR-Caderno-05, p. 8)

“*Pars occulta*”

1- a Mãe não gosta dele.
 2- Nem os pais, nem os parentes - ninguém o compreende nem estima; provoca uma espécie de desconfiança desdenhosa.
 3) os poucos que se entendem bem com ele, são arrebatados:
 ... - morre
 - é assassinado
 - vem a ser suspenso da ordem
 - quem ultimamente começava a se dar bem como ele - suicida-se
 - viaja, sem deixar notícias.

(JGR-Caderno-05, p. 12)

Em relação aos personagens, segue um breve resumo preparado a partir de informações colhidas em diferentes páginas do projeto que compõem o dossiê. É fundamental ressaltar que são muitas as variações de nomes, do próprio enredo e subenredos e época da narrativa, sendo difícil estabelecer aqueles que seriam efetivamente utilizados por Rosa. Arriscamo-nos aqui a uma proposta, para que se possa ter uma ideia mais concreta de quão longe Rosa embarcou na realização do seu *Romance*.

1) Domingos Jonas Minervino Renães Arluque: narrador em primeira pessoa e protagonista, era escrivão, está enfermo, à beira da morte. É pai de Lucêncio e esposo de Ersília.

2) Ersília (às vezes Ercília): esposa de Domingos. De cabelos ruivos, nariz de “Janara”, demonstra sentimentos antagônicos pelo marido, por um lado, parece desprezá-lo, por outro, reza pela salvação de sua alma. Desde as

terríveis coisas que aconteceram com seu irmão, Dionísio, ela nunca mais pôde sair da cidade.

3) Lucêncio (filho de Ersília e Domingos Arluque): estuda em Ouro Preto e teve um amigo assassinado. Provoca uma espécie de desconfiança desdenhosa. Todos que se relacionam com ele têm um fim trágico: morrem.

4) Dionísio: há variações sobre o subenredo desse personagem, em uma versão aparece como assassinado e, na outra, como amigo do escrívão, irmão de Ersília e suicida. Suicida-se no Morro dos Lobos, após uma conversa “horrorosa” com Domingos Arluque.

5) Siluca: só sabemos que guarda um segredo com Ersília. “Ersília-Siluca: o SEGREDO! desde o dia em que ...” (JGR-EO-17,2, p.1E)

6) O padeiro: distribui pão de manhã, em barricadas carregadas com um burro ou cavalo com peitoril de chocalho, cujo tinido o anuncia de longe.

7) Mestre Serafim, Moncôrvo e João Gil: mestres sineiros. Aparentemente, o Mestre Serafim teve seu filho assassinado e só ele sabe por quê.

8) Personagens que conhecemos somente os nomes: Rachel, Ruth e Délia (= Lilith).

Não é possível dizer se no momento da passagem do desejo de escrever à escritura, o autor iria obedecer a essa estrutura, dadas as poucas folhas do *Romance* que restaram nos arquivos. Também se nota uma enorme instabilidade em relação aos nomes dos personagens, enredos e subenredos. Em uma versão, o protagonista escrívão recebe o nome de Saturnino Arlugues Renães (um anagrama de Guimarães Rosa?), em outra, é renomeado, passando a se chamar Domingos Jonas Minervino Renães Arluque. A época da narrativa também varia, bem como os subenredos dos personagens. Afinal, o que encontramos nos arquivos são apenas planos, esboços e esquemas do livro por vir. “Massa ajuntada e riscado o enredo”, mas muito longe do fim. Além disso, como já abordado no segundo capítulo, o processo de criação não pode ser pensado como um método científico ou como a realização de um projeto arquitetônico, executado conforme um planejamento prévio e exato, sem desvios, acasos ou imprevistos.

4.2. Desenredando *A fazedora de velas*

Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. A Fazedora de Velas, queira Deus o acabe algum dia, quando conseguir vencer um pouco mais em mim o medo miúdo da morte etc. Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente.

João Guimarães Rosa

A hipótese que desenvolvo aqui é a de que, embora Rosa não tenha abandonado definitivamente o projeto *A fazedora de velas*¹⁶⁰, o romance foi se desenredando em outros enredos, em outras estórias, nas “Primeiras” e nas “Terceiras estórias”.

A pesquisadora Cleuza Carvalho (1996), que analisou o projeto de romance em sua dissertação de mestrado, chega a afirmar que *Tutameia* seria um desdobramento do terceiro livro de *A fazedora*, e o título “Terceiras estórias” seria uma alusão a ele.

Tendo engavetado o projeto retira o “squerzo” - “O EXCOMUNGADO” - e o transforma em TUTAMEIA. O germe cômico presente em suas estórias reflete perfeitamente o espírito do “squerzo”: leve, descontraído, brincalhão, sem deixar de pertencer à atmosfera grave e até com nuances trágicas da Sinfonia.

[...]

Depois de observação cautelosa dos documentos, checagem de dados de ligação entre a obra e o projeto, achamos sinceramente que a nomeação de “Terceiras estórias” não é simples brincadeira ou provocação de JGR. Ela tem razão de ser: é o terceiro livro - O EXCOMUNGADO, do projeto. Foi a forma encontrada de resgatar o malogro de A FAZEDORA DE VELAS. (p. 240)

Considero essa suposição um tanto forçada e sem base teórica consistente. Por todos os documentos que examinei e dada a distância entre as formas e os conteúdos dos dois projetos, a não ser pela questão do humor, é muito difícil fazer essa ilação e, ainda mais, com tanta segurança. Acho bastante improvável que essa hipótese seja verdadeira, embora não possa dizer que seja impossível.

Gostaria de retomar, mais uma vez, o projeto barthesiano de romance, *Vita Nova*. Já mostramos um esquema inicial com sete partes planejadas para compor a obra que, a princípio, assumiria uma forma longa. No entanto, ao examinarmos esquemas posteriores, veremos que ele foi se transformando ao longo do tempo e

¹⁶⁰ Dentre os documentos relacionados ao projeto, encontram-se reportagens de jornais datadas de 1962 e posteriores.

passou a admitir a forma breve e fragmentária como partes integrantes da “grande obra”:

Les fragments d’une “grande œuvre” (cf Pensées de Pascal) # observations, aphorismes.

Frgmts: comme reliefs d’une Apologie de qqe chose

(Esquema de 02 setembro de 1979, Barthes, p. 1015)

Les Frgmts: réaliserait la théorie du xxx Roman romantique, du Roman absolu: de rédaction dense, voire elliptique...

(Esquema de 03 setembro de 1979, Barthes, p. 1016)

Claudia Pino (2015), em seu livro *Roland Barthes: a aventura do romance*, argumenta que o *corpus* do projeto *Vita Nova* não poderia se limitar aos manuscritos e ao curso que o autor proferiu no *Collège de France*. Ela afirma que, além dos oito fólios transcritos nas *Obras completas*, outros documentos deveriam ser inseridos nessa obra em devir. Cita como parte integrante do projeto os seguintes textos: “Deliberação” (1979), “Incidentes”, “Noites de Paris” (1987) e *Diário de um luto* (2009), todas escritas fragmentárias e breves. Ressalta que, na publicação deles,

...nada disso foi levado em conta nos prefácios e demais paratextos editoriais. Não há referência ao fato de que todos eles faziam parte de um mesmo projeto e, por isso, eles são lidos como textos independentes, o que muda completamente sua interpretação. (Pino, 2015, p. 19)

Ao retomar *Vita Nova* e a intenção de Barthes em voltar à forma breve, busquei fazer uma analogia ao que pode ter acontecido com *A fazedora de velas*. É interessante observar que Rosa acabou seguindo o mesmo caminho de Barthes no que diz respeito à fragmentação em obras diferentes: as *Primeiras* e as *Terceiras estórias*. Não quero dizer com isso, que eles integrem um só *corpus*, como defende Pino (2015) para *Vita Nova*. Aqui, considero que os escritos de Rosa sejam projetos totalmente independentes. No entanto, como veremos adiante, muito “da massa de elementos que para ele foi ajuntada e meditada” (Rosa, 2009, p. 223) foi incorporada aos livros que se seguiram ao projeto.

Nos manuscritos que compõem a citada “massa”, há muitas palavras, sintagmas, expressões e provérbios que trazem, ao lado, o título do conto em que foram posteriormente integrados. Como exemplo, podemos citar algumas anotações na p. 14 da pasta JGR-M-14,11D que era dedicada principalmente ao projeto de romance:

m% - Está com um vapor na cabeça... *Tarantão?*

m% - O passarinho desapareceu de cantar. *A menina de lá*

m% - no falso fiar - ? no falso fio = “*No prosseguir*”

Em que pese a enorme distância entre *A fazedora de velas* e os livros, personagens do projeto de romance se infiltraram em novas estórias, subenredos e se enredaram em outras narrativas. Muitos sinos, festas religiosas e enterros ecoaram em seus textos da década de 1960.

Vale notar ainda que a questão de escrever um romance foi problematizada no último prefácio de *Tutameia*. Na Parte I de “Sobre a escova e a dúvida”, Rosa se fez duas vezes personagem, encenando o encontro de dois escritores em Paris: o amigo Roasao e o narrador (um encontro entre Rosa e seu alterego, como supõe Paulo Rónai em seu ensaio sobre os prefácios – Rónai, 2009, p. 18). No início do texto, são dois personagens diferentes, dois escritores com projetos estéticos aparentemente antagônicos:

Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufer e Yayarts. Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vinda cantarolas fanhosear à beira da mesa. Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás, o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico. [...]

Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. Beletristas...[...]

Você é o da forma, desartifícios... – *debitou-me*. (Rosa, 2009, p. 210, os grifos em itálico são do autor e os sublinhados são meus).

O autor entrou duplamente em cena para performar, na narrativa, o debate no campo literário em torno de seus livros e as críticas que lhe eram dirigidas, debate esse acompanhado de perto por Rosa, como comprova a sua vasta coleção de artigos sobre a recepção de sua obra. Ele traz à baila a questão do romance enquanto gênero, o desejo de glória (e suas torres de marfim), o engajamento político, a importância da forma e do estilo, a má qualidade da literatura brasileira e o distanciamento da realidade.

Alguns posicionamentos são conflitantes: Roasao tentava escrever romances, mas, ao mesmo tempo, declara que o “romance gênero” estava morto. Quem, afinal,

tentava escrever romances, Roasao ou Rosa? Quem declara a morte do gênero, Roasao ou Rosa? Difícil responder, mas fica claro que essa é uma questão para o narrador-autor-personagem.

Em torno do polêmico tema do “dever de engajamento político” do escritor, Rosa inseriu um divertido contraste: de um lado Roasao “...visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo”, e, de outro, demonstra total indiferença pela velhinha que veio lhe pedir esmola, “pelo amor de Deus”.

Roasao lia os romancistas canônicos modernos¹⁶¹. Rosa também os leu, mas rejeitava comparações com Joyce e, de Lukács, imagino que queria distância. No entanto, estudou-os em profundidade. Como já comentado e ressaltado por vários críticos, sua prosa tem muitos pontos de contato com a de Joyce.

Na carta que enviou a tio Vicente, 20 anos antes e já citada no Capítulo 1, reconhecemos muitas das questões levantadas nessa primeira parte do prefácio. Sobre literatura brasileira, por exemplo: “a nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão” (Guimarães, 1972, p. 138). Sobre autores modernos: “você sabe quais os grandes escritores estrangeiros que estão preocupando, normalmente, em primeira linha, a nossa gente das letras? Rilke, Joyce, Charles Morgan, Baudelaire, Proust, Kafka, T.S. Elliot, Alain Fournier, Roger Martin du Gard, Gide etc...” (Guimarães, 1972, p. 136).

Rosa e Roasao jantam num restaurante na Praça de Tertre em Montmartre e, em seguida, dirigem-se ao *Lapin Agile*, um *cabaret* frequentado por muitos artistas e intelectuais famosos, desde o início dos anos 1900. O lugar foi retratado por vários pintores, entre eles Picasso (1905), e foi, também, cenário de narrativas de ficção¹⁶². Mas há que se desconfiar de Rosa, nada está nas suas narrativas por acaso, tudo é arte e artifício pensado e ruminado. No início do século XX, ali se encontravam, com frequência, muitos artistas de vanguarda, e havia um antagonismo entre dois grupos que frequentavam o *cabaret*: de um lado, a “banda de Picasso” e, do outro, os tradicionalistas, reunidos em torno do escritor Roland Dorgelès e adversários da pintura abstrata. Esses últimos entendiam ser imprescindível que a arte continuasse

¹⁶¹ No texto publicado, aparecem os nomes Klaufner e Yayarts, mas, pelos manuscritos, tomamos conhecimento de que, inicialmente, Rosa pretendia citar Lukács, Kafka e Faulkner e Joyce (JGR-MO - 10,24)

¹⁶² *Le Lapin Agile* é o cenário da peça *Picasso at the Lapin Agile* (1993), que coloca em cena um encontro entre Albert Einstein e Picasso, em 1904, no *cabaret*.

reproduzindo o mundo real sob uma forma reconhecível, pois, caso contrário, não restaria nenhuma forma de julgá-la. A querela acabou materializada numa espécie de anedota planejada por Dorgelès. O escritor fez um asno pintar um quadro, amarrando um pincel ao seu rabo e deu à tela o elegante título “E o sol adormeceu sobre o Adriático” (*Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*). Depois, atribuiu sua autoria a um “desconhecido” pintor italiano, J.R. Boronali, suposto defensor de um novo movimento artístico, “o excessivismo”¹⁶³ e conseguiu que o quadro fosse exposto no *Salon des indépendants*.

É muito provável que Rosa tivesse conhecimento desses acontecimentos e tenha incluído a referência ao *Lapin Agile* para colocar as polêmicas em torno de seu projeto estético em cifrado abismo com a discussão entre os defensores e os detratores da pintura abstrata. Não por acaso, as duas querelas dizem respeito ao “retrato da realidade”, forma, conteúdo e estilo.

Com o passar das horas, as peregrinações pelos *cabarets* e o efeito do álcool, os dois personagens vão se misturando. À medida que o texto avança, fica cada vez mais difícil distinguir as opiniões e identidades, ambos se descobrem sócias e ébrios.

Tinha-se de um tanto simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dele? - Não bebo mais, convém-me estar lúcido... - um de nós disse. - Eu também - pois.

[...]

Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente

[...]

Eu era personagem dele! (Rosa, 2009, p. 211, grifos do autor)

Decidem, então, fazer um livro juntos: “- Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? *Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona*” (Rosa, 2009, p. 211, grifos do autor).

Que tipo de livro esses dois personagens conceberiam juntos? O romance *A fazedora do velas* ou o livro que o leitor tem em mãos, *Tutameia*? Poderia ser uma referência velada e com algum humor ao romance *Em busca do tempo perdido*?

¹⁶³ Relato disponível em:

<http://www.republique-de-montmartre.com/detail_168.html>. Acesso em: 02 mar. 2020.

Afinal, é também nas últimas páginas do *Tempo redescoberto*, que Marcel decide escrever a obra que seguramos nas mãos.

No que diz respeito aos desdobramentos de *A fazedora* de velas em outras histórias, gostaria de me arriscar no experimento de articulá-lo a dois textos que foram, provavelmente, concebidos depois de Rosa ter abandonado o projeto: o primeiro é “Trastempo”, publicado no jornal *Pulso*, em 22 de abril de 1967, e republicado como Parte III do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” (*Tutameia*); já o segundo é o conto “Espelho”, publicado em *Primeiras estórias*. Escolhi essas duas narrativas, porque cada uma dialoga com um livro diferente e contemplam interessantes interseções entre o escritor e o autor, a vida e a obra, a ficção e a realidade, a estória e a história, temas de destaque na obra rosiana.

Sobre a Parte III do prefácio, publicada inicialmente como “Trastempo”, transcrevi abaixo, na cor preta, o artigo original e, em vermelho, as adições acrescentadas ao texto quando da sua publicação em livro.

- *Deus meu, descarrilhonou?* – *entrepensava na ocasião Lucêncio, consoante conta; e que não chegou a abrir os olhos. Em fato, nem quis, previa perder estado valioso, se definitivo escorregasse do sono para a vigília. Escutava enludadas as pancadas, de extramurada sineta, sem choque ou música. O relógio – seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora, que ele descarecia precisar que fosse. Aceito, compreendo, quase, a desenvolvida condição, traz-me lembrar do que comigo se deu, faz tempo.*

Como são curtos os séculos, menos este! Eu morava numa cidade estrangeira, na guerra, atribulando-me o existir, sobressaltado e monótono. Dormia de regra um só estiro, se não cantassem as sereias para alarma aéreo e ataque. Vem, porém, a vez, rara e acima da acepção, em que acordei, mesmo por nenhum motivo. Era noite mais noite e mais meia-noite; não consultei quadrante e ponteiros. Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos.

- Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar.

Senti-me diferente imediatamente: em lepez de voo e dança, mas também calma capaz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir. Tinham aliviado o mundo. Da kitchnette, via palmas de pátio de cimento, de garage, molhado e que reflexos alumiam fraquíssimo. Mexi meu chocolate. E –

- *É o que mais se parece com a “felicidade”: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita.*

Em verdade conta Lucêncio que, entre não-dormir e não-acordar, independia feliz, de não se fazer ideia nem plausibilidade de palavras. Não queria, por tudo, que a inconcebida boa-hora passasse; sem imaginação ou contradição ele e nada mais despercebendo. Só para desusar-se era que o relógio batia, aqui e outrures: Auckland, Quicheu, Mogúncia, Avinhão, Nijni-Novgorod, Lucerna, Melbourne.

Deixei a pequena janela da cozinha, arquifeliz, confirmando. Por três noites o prodígio tornou a colher-me, o involuntário jogo. Que maneira? Tudo é incauto e

pseudo, as flores sou eu não meditando, mesmo o de hoje é um dia que comprei fiado.

- *A felicidade não se caça. Pares amorosos voltam às vezes a dado lugar, querendo reproduzir êxtases ou enlivos; encontram é o desrequejado, discórdia e arrufo, aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. Outros recebem o dom em momentos neutros, até no meio dos sofrimentos, há as doces pausas da angústia.*

Lucêncio porém discerne, e para surpresa: de seguida, seu rapto se desdobrou, em mais que perfeitos movimentos. De uma companheira – era mocinha, conhecida, mas a que talvez ele menos escolhesse para conviver sonhos desses, nunca a tendo olhado em erótico ou flirte, antes nem depois. Mesmo não se diria sonho; mas o transunto, extremo, itens lúcidos, de séssil, dócil livro. – Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatoroadas.

- *Não era mais o puro arroubo – refere Weridião – decerto ela já decaíra, nessa segunda parte.*

Assim despertou de todo, a peso infeliz, conta. Se todos tivéssemos nascido já com uma permanente dor – como saber que continuamente a temos? Curioso, procurou aquela moça. Sentiu que nada viu, da visionada, consonhada, tão imprevista e exata. - Você acaso pensou em mim? - ousou. - Oh, não, por enquanto... ela riu, real, apagado retrato. Termina aqui o episódio de Lucêncio.

Desde o tríduo de noites, no caso meu, e até hoje, nunca mais veio-me a empolgo, fatalmente de fé, a dita experiência. Isto faz parte da tristeza atmosférica? Tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrado de enredo, ao fim de ásperos rascunhos. Mas tenho de relê-los. O tempo não é um relógio – é uma escolopendra. (A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras). (Rosa, 2009, p. 214-215)

Cabe sublinhar que o texto original é narrado em terceira pessoa e que, quando se deu a passagem do jornal para o livro, um outro narrador, supostamente o próprio autor Guimarães Rosa, se incorporou ao novo texto, relatando uma experiência autobiográfica, semelhante àquela ocorrida com a personagem Lucêncio. Assistimos, assim, à intensificação da presença autoral, não só ao longo do livro, mas também quando acontece a mudança de suporte. Se a narrativa original já era enigmática, as adições ao texto a tornam ainda mais complexa.

Nesse trecho, são várias as interseções com *A fazedora de velas*. Primeiro, o personagem Lucêncio, se não o próprio, é pelo menos homônimo do filho do escrívão, protagonista do projeto. Assim como acontece com seu pai no início do romance, ele se encontra entre o sono e a vigília, situação da qual hesita em sair, por não querer perder o “estado valioso” em que estava. Lucêncio passa, então, por uma espécie de experiência epifânica, fora dos limites da razão, que traz uma inaudita felicidade, e o mesmo acontece com o narrador-autor em primeira pessoa. A de Lucêncio vem com o sonho, e a de Rosa acontece no instante em que ele mexe no seu chocolate: “Mexi meu chocolate. E - ...”. A narrativa é retomada num discurso direto: - “É o que mais se parece com a ‘felicidade’...” (Rosa, 2009, p.

214), declaração que pode perfeitamente ser atribuída a Lucêncio ou ao narrador em primeira pessoa.

Essa experiência epifânica que acomete os dois personagens nos remete, mais uma vez, ao *Em busca do tempo perdido* e à famosa cena das madalenas molhadas no chá que desencadeiam todo o romance.

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa.... De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. (Proust, 2006, p. 71)

Tanto na obra de Proust quanto aqui, assistimos à eclosão da memória involuntária que traz uma felicidade inaudita, aquela sobre a qual não temos controle e que traz o passado de volta. Rosa tentou, em vão, reproduzir a dita experiência, sem sucesso: “Tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la” (Rosa, 2009, 215). Da mesma maneira, todos os esforços da inteligência de Marcel foram inúteis para evocar aquele passado perdido.

A experiência de Lucêncio se desdobra no aparecimento de uma mocinha. A partir da imagem dela, Rosa trouxe à tona a questão da ficção e da realidade, deixando o leitor em suspenso sobre a existência ou não da companheira “tão imprevista e exata”, que “riu, real, apagado retrato” (Rosa, 2009, p. 215).

Como se pode observar, os temas foram trabalhados à exaustão, sob diversos ângulos, por diferentes personagens e distintas metáforas. Nos manuscritos do projeto de romance encontramos o seguinte “comando”:

“modular” - por reduplicação de situações (caracteres) e

1) $\left[\begin{array}{l} \text{amando} \\ \text{morrendo} \\ \text{rezando} \end{array} \right]$ (várias pessoas) = em diferentes maneiras resolvendo dissimuladamente o mesmo problema.

2) ou, vice-versa, “similar people confronted with dissimilar problems.

Repetição de incidente e caráter sem afetar o plot - CIRCULARIDADE

(JGR-Caderno-05, p. 8)

Ou seja, Rosa construiu seus textos a partir de concepções teóricas previamente pensadas e planejadas. Nesse exemplo, ele reproduziu situações semelhantes com diferentes personagens, “modulando por reduplicação de situações”.

Nota-se assim que as importantes questões do autor foram reencenadas por diferentes personagens e de diferentes formas, permeando inúmeras narrativas e, somente com renovadas releituras, é possível percebê-las.

Outra interseção entre o projeto de romance e essa parte do prefácio é a questão da dor. Nesse caso, assistimos a uma “reapropriação” criativa que o autor fez de seu texto, dando-lhe nova roupagem. No projeto de romance, a dor era condição permanente e inerente à vida, tudo é dor para Domingos Arluque: “Não sabemos que tudo dói, por não termos saído nem um instante dessas dores: dor no respirar, no ouvir, no enxergar” (JGR- M-14,11A, p.6). Em contrapartida, no prefácio de *Tutameia*, essa experiência se transforma apenas em uma possibilidade, uma reflexão: “Se todos tivéssemos nascido já com uma permanente dor — como poder saber que continuamente a temos?” (Rosa, 2009, p. 215). Aliás, em comparação com *A fazedora de velas*, tudo em *Tutameia* é mais leve, contém muita alegria, humor e ironia¹⁶⁴.

O mesmo não acontece com *Primeiras estórias*. No livro de 1962, contos mais sóbrios e introspectivos, como “O espelho”, se alternam com outros mais divertidos e anedóticos, como “Famigerado”. E o germe de “O espelho” parece estar no projeto de romance. O tom sombrio e introspectivo permeia as duas narrativas, e ambas são narradas em primeira pessoa. Na primeira página de *A fazedora*, o narrador experimenta mirar-se no espelho e vê seu rosto sem cor.

Se der de mirar espelho, então, vejo a descor do meu rosto, o nariz feito de cera, pontudo definhado. Sendo que uso de não olhar quase mais nunca em *lume* de espelho, drede para não afirmar em imagem a velhice, que pôde com minha inércia de criatura. É preciso ao menos a gente se dispor para morrer em estado de mocidade. (JGR-M-14,11A, p. 1)

A questão central nesse trecho é o envelhecimento, o reconhecimento da passagem do tempo no rosto. O escritor evita olhar-se no espelho para guardar para

¹⁶⁴ Dos 40 contos, somente dois podem ser considerados trágicos: “Palhaço da boca verde” e “Estoriinha”.

sempre o “estado de mocidade”. Já no conto “O espelho”, o narrador está em busca de sua alma, sua essência, para além de toda e qualquer influência, semelhança ou herança, seja de seus antepassados ou traços que o liguem a animais. Procura seu “eu por detrás do mim - à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu *lume* frio” (Rosa, 2009, p. 122, grifo meu), tal qual o escritor Domingos Arluque que busca “tatear o fundo rumo existente para ser meu, superno! a toda história visível” (JGR-M-14,11A, p. 1).

À medida que o narrador do conto se aperfeiçoa na técnica de excluir e abstrair suas máscaras, sua imagem vai se tornando cada vez mais escura, ele começa a sentir dores de cabeça e decide abandonar a “investigação”. Algum tempo depois, olha-se novamente no espelho e nada vê, nem suas formas e nem seus olhos, apenas um “campo liso, aberto como o sol”. Deixa então que o tempo passe e, muitos anos depois, ao fim de “uma ocasião de sofrimentos grandes”, repete a experiência e, finalmente, consegue distinguir-se de novo, vê seu “rosto de menino, de menos-que-menino” (Rosa, 2001, p. 127).

É possível dizer que os dois narradores estão em busca de uma experiência interior, à procura de uma “essência”, ainda que em contextos bastante diversos. Se o escritor Domingos Arluque evita olhar-se no espelho para preservar a mocidade, o narrador do conto recupera-a, depois de um longo período de obscuridade.

Esses são apenas dois exemplos de intertextualidade entre *A fazedora* e narrativas de *Primeiras e Terceiras histórias (Tutameia)*, dentre muitos outros que poderiam ser analisados. A minha intenção foi apontar possíveis relações entre o projeto de romance e outros textos rosianos e como ele se desenredou no sentido de reelaborar tramas e temas e retomar personagens, algumas vezes num jogo especular, outras de forma antagônica. De maneira intencional ou não, fato é que podemos reconhecer rastros do romance inacabado nos livros publicados.

Um homem que se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges

4.3. Rosa, Proust e a megera cartesiana

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode-se confundir e romper.

Marcel Proust

Pretendo aqui explorar em maior profundidade o diálogo que pode ser estabelecido entre as primeiras páginas de *A fazedora de velas* e o início do romance proustiano *Em busca do tempo perdido*, já apontado na seção anterior. Não é relevante determinar se Rosa escreveu essas páginas inspirado no escritor francês que muito admirava, o que interessa para o presente trabalho é a importância dessa leitura paralela para discutir a proximidade dos pensamentos rosiano e proustiano, em contraposição ao pensamento cartesiano.

Para propor tal análise, inspirei-me, além da conferência de Barthes (2012, p. 348-363) sobre *Em busca do tempo perdido*, no posfácio que integra a edição da Editora Globo de *No Caminho de Swann*, de 2006, intitulado “Entre sonho e vigília: quem sou eu?”, de autoria de Jeanne-Marie Gagnebin (Gagnebin, 2006, p. 539-558).

Na que parece ser a mais elaborada das três versões de *A fazedora de velas*, o romance começa assim:

Levanto-me do sono, id est, saio do que se não sabe. Senão que em antecipado, acordei, entre o restar da noite, acaso primeiro que qualquer um, do que outro vivente no casario da cidade. Os sinos ainda nem tocaram. Tornado a sentir-me, entanto, no principiar dos momentos, faço por não ter memória. Antes, mediante, o me absorver na mente, sob estrita e branda aplicação, esforço sem esforço, diligencio tatear o fundo rumo existente para ser meu, superno a toda história visível; e acertar dizer-me dentro no coração um reaver de firmeza, contra os efeitos de cada dia: porquanto o escorregar do tempo é o rio dos sobressaltos seguindo-se em gravidade. (*A fazedora de velas*, JGR-M-14,11A, p. 1)

Podemos reconhecer, imediatamente, o mesmo estado entre o sono e a vigília do herói proustiano, que se alonga por mais de 30 páginas, no primeiro volume do longo romance, e do qual transcrevo um pequeno trecho:

... assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência, tal como pode fremir no fundo de um animal; estava mais despercebido que o homem das cavernas; mas aí a lembrança - não ainda

do local em que me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar - vinha a mim como um socorro alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho; passava um segundo por cima de séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, depois de camisas de gola virada, recompunha pouco a pouco os traços originais de meu próprio eu. (Proust, 2006, p. 23)

Nas duas obras, os narradores se encontram em seus quartos de dormir, o primeiro “levantando-se do sono”, próximo ao amanhecer e, o segundo, ainda no meio da noite, com a alvorada ainda distante. Ambos estão numa meia-vigília, num movimento de despertar, que os trazem das profundezas do inconsciente e da desorganização do tempo, vindos do nada ou do princípio de tudo. Tentam, em vão, consultar o fio das horas: o escrivão mineiro Domingos Arluque aguarda o repique dos sinos e Marcel, o silvo dos trens.

Barthes (2012) define esse estado de meia-vigília como uma espécie de escândalo gramatical, porque dizer “estou dormindo” seria tão impossível quanto dizer “estou morto”. Ele lembra que “a escritura é exatamente o que trabalha a língua - as impossibilidades da língua - em proveito do discurso” (Barthes, 2012, p. 352). É esse escândalo gramatical que introduz uma consciência desregrada “vacilante, intermitente e a carapaça lógica do Tempo é atacada; já não há cronologia. O sono funda uma outra lógica, uma lógica da vacilação” (Barthes, 2012, p. 352-353).

É a partir desse estado, que Gagnebin faz uma leitura paralela das primeiras páginas do *Em busca* e o início da *Primeira meditação* (René Descartes), no citado ensaio. Com base na constatação da semelhança com a qual Proust e Descartes se remetem à experiência do sonho, Gagnebin nota que os dois, ainda que não consigam decidir se estão dormindo, sonhando ou acordados, declaram que continuam a pensar. O sujeito que emerge daí sai reforçado enquanto sujeito do próprio pensamento, pois é o mesmo que pensa, hesita, duvida, escreve, toma a palavra. A autora chega assim a uma primeira conclusão: “Ambos assumem, por conta e risco, uma afirmação da existência subjetiva pela tomada da palavra e pelo pensamento, afirmação anterior a qualquer definição de identidade por uma especificidade substancial” (Gagnebin, 2006, p. 548-549).

Podemos dizer que o mesmo acontece no caso do narrador de *A fazedora de velas*, que assume a palavra para “tatear o fundo rumo existente para ser meu, superno a toda história visível” e busca reaver a firmeza contra o escorregar do

tempo trazido pelo dia a dia. Domingos Arluque “sai do que não se sabe”, assim como Marcel, “no primeiro instante nem mesmo sabia quem era” e “estava mais despercebido que o homem das cavernas” (ver citações acima). Ambos tomam a palavra para afirmar suas existências subjetivas. Os personagens assumem o comando da narrativa a partir de um estado de “entorpecimento da consciência”.

É interessante observar que é a partir desse mesmo estado de entorpecimento, que o autor Guimarães Rosa dizia ter concebido várias de suas narrativas. Na Parte VI, do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, ele contava que “assistiu” a novela “Buriti” “num sonho duas noites repetidas”, que “Conversa de bois” foi “recebida” num amanhecer de sábado e que o “Recado do morro” foi engendrada sob “razoável ação do vinho ou conhaque” (Rosa, 2009, p. 222-223). Ainda que o relato não corresponda inteiramente à realidade, é possível perceber a importância que Rosa atribuía ao limiar da consciência, às margens da razão.

Voltando ao ensaio de Gagnebin, a aproximação que ela faz entre Descartes e Proust é bastante provisória e parcial. No momento seguinte, ela ressalta o quanto a empreitada proustiana difere da cartesiana. Começa por chamar atenção sobre os sonhos do herói proustiano que, quando sonha, imagina-se transformado em objetos e situações inusitadas, como num livro, numa igreja ou até mesmo num quarteto. Segundo a pensadora franco-brasileira, imaginar-se como sendo um livro ou uma igreja o aproximaria, perigosamente, dos sujeitos tidos como insensatos e extravagantes por Descartes, que estariam nas margens da loucura. Ora, é sabida a importância que Rosa dava aos loucos, marginais e insensatos, muitos personagens excêntricos povoam seus livros. Aliás, talvez nem fosse correto dizer que seriam loucos, pois o próprio Rosa tratava de misturar os limites entre loucura e sanidade: “Ninguém é louco. Ou então, todos.” (Rosa, 2001, p. 84). São seres extraordinários ou desajustados que vivem à margem da razão e, por isso, têm uma percepção mais aguçada da realidade e da verdade. E vemos, no *Romance* inacabado, o pensamento do autor verbalizado na voz do narrador:

Ersília, minha mulher, tomou de ponta o Mestre Serafim, de quem detrai: consoante nisso sempre mofa de mim, inculca que eu devesse minha preferência a Moncorvo; ela me reprova de entreter estimação somente a adoidados e perversos. Tanto é constantemente falso o que a leviandade de ideia de cada um crê sentir e discursa – *quae intellegitur virtus?* Estudo-os; que os não julgo. Eu sei não querer compreender o íntimo impossível das pessoas; eu atendo em mim o sentido do cantar que elas exalam. (*A fazedora de velas*, JGR-M-14,11A p. 4)

A estimação por “adoidados e perversos” já havia aparecido antes, muitas vezes na obra de Rosa e voltaria a aparecer, em muitas outras narrativas, depois. Nesse sentido, a novela “O recado do morro” (*Corpo de baile*) é paradigmática, já que o pensamento mitopoético e selvagem dos seres periféricos se impõe aos métodos científicos do naturalista europeu S. Alquiste. Gorgulho, um surdo “troglodita” é o responsável por transmitir o recado do morro que salvará Pedro Orósio. Em carta endereçada ao pesquisador Padre Boaventura Leite da “Matriz do Morro da Garça”, Rosa explica:

Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E no seguir dos dias, o “recado” do Morro vai sendo retransmitido, passado de um a outro ser receptivo - um imbecil (o Gualhacôco), um menino (o Joãozinho), um bobo da fazenda (o Guégue), um louco (o Nominedômine), outro doido (o Coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapé). Sete elos, número simbólico, como simbólicos são os nomes dos fazendeiros e fazendas percorridas pela comitiva. Cada um daqueles 7, involuntariamente vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o deturpam. De cada vez que a retransmissão se faz, Pedro está presente, e nada entende. Só dão importância àquilo os “pobres de espírito”, marginais da razão comum, entes inofensivos, simples criaturas de Deus. E, enfim, o artista, que, movido por intuição mais acesa, captura a informe e esdrúxula mensagem sob a forma de inspiração poética, ordenando-a em arte e restituindo-lhe o oculto sentido: tudo serviu como gênese de uma canção. Então, sim, ouvindo essa canção, e, repetindo-a cantando-a (isto é, perfilhando-a no coração, na alma), é que Pedro entende o importante e vital significado da mesma. Recebe o aviso, fica repentinamente alertado, desperta e reage contra os traiçoeiros camaradas, no último momento, conseguindo salvar-se. (Rosa *apud* Fantini, 2003, p. 197-198)

O naturalista europeu apreendeu a importância do recado e se abriu para o nascimento de uma “dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo”. O cientista deu lugar a novas perspectivas, “garante o futuro não para o etnocentrismo, mas para uma etnografia de mão dupla, que deve levar doravante em conta negociações desierarquizadas entre culturas de prestígio diferenciado” (Fantini, 2003, p. 205).

Personagens às margens da razão, loucos, desajustados e crianças povoam as *Primeiras* e as *Terceiras histórias* (*Tutameia*). “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Tarantão, meu patrão”, “Umas formas”, são todas narrativas que trazem para o centro personagens excêntricos e ex-cêntricos (fora do centro).

Outro aspecto ressaltado por Gagnebin que afasta Descartes de Proust é o desvio feito pelo último da grande metáfora da luz e da visão como imagens do conhecimento.

O ‘eu’ contempla a escuridão, a olha, abre os olhos para ‘fixar o caleidoscópio’ a escuridão’ [...]. As trevas adquirem assim diversas nuances cativantes. A escuridão não é apenas um repouso para os olhos [...] mas ‘talvez mais ainda para o meu espírito’. (Gagnebin, 2006, p. 550)

Domingos e Marcel, ao despertarem, não acendem a luz e não olham relógios.

Diz Domingos Jonas Minervino Renães Arluque:

No amanhecer, no acordar, sempre tive sede. Mas não quero ainda acender a luz, nem abrir as janelas. Podia ficar detido assim, um tempo incontado, não fosse o revolver da fome no vão das entranhas, mandando que um se levante, e vá, para a continuação do cego movimento da vida. (*A fazedora de velas*, JGR-M-14,11A p. 6, grifos meus)

E Marcel:

...em seguida, recuperava a vista, atônito de encontrar ao derredor uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro. (Proust, 2006, p. 20, grifos meus)

Em vez de acender a luz, os narradores preferem permanecer nas trevas, apreciam a escuridão e o obscuro, encontram paz ao desistir da soberania consciente e da claridade. E Rosa levou ao limite a desconfiança da luz enquanto fonte de conhecimento. Elucubrando sobre um gesto tão cotidiano quanto escovar os dentes, o narrador diz: “Até que a luz nasceu do absurdo” (Rosa, 2009, p. 221).

Outro motivo afasta as obras de Proust e de Rosa das de Descartes: a importância do corpo e da memória corporal em detrimento da memória do espírito os colocam em franca oposição ao racionalismo cartesiano. São os membros e o corpo do narrador proustiano que o fazem reconhecer e reconstituir o espaço e o tempo em que se encontra e não o seu espírito. No caso do escrivão Domingos Arluque, também é seu o corpo que o faz retomar o movimento cego da vida. São as sensações físicas de sede e fome que o trazem de volta à consciência.

Por fim, não poderiam ser mais divergentes as autobiografias dos autores. Descartes definia a sua vida como “uma empreitada coerente, fruto de decisões pessoais conscientes, obedecendo sempre a uma implacável vontade de ‘ver claro nas minhas ações e caminhar com segurança nessa vida’ (Gagnebin, 2006, p. 542). Enquanto isso, temos a já citada nota biográfica do escritor mineiro que começa

com: “A vida de João Guimarães Rosa tem sido até hoje uma série de experiências imprevistas, às vezes paradoxais” (Verlangieri, 1993, p. 61-62).

Como destaca Gagnebin sobre Proust e vale de forma ainda mais radical para Rosa: “Estamos aqui a milhares de quilômetros do sujeito cartesiano; e essa distância só vai aumentar na sequência do texto” (Gagnebin, 2006, p. 551). Poderíamos dizer que, nesse sentido, o autor mineiro foi mais radical do que Proust. Ele não perdia a oportunidade de falar mal da lógica e da razão, chamava-a de “megeira cartesiana” (Rosa, 2003a, p. 90-91) e afirmava que ainda iríamos morrer de lógica. Em carta ao seu tradutor francês, de 14 de outubro de 1963, comentando sobre o conto “A terceira margem do rio” (*Primeiras estórias*), Rosa dizia:

Quase toda palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, antirracionalista e antirrealista. [...]. É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la. (JGR-CT-02,16)

O livro *Primeiras estórias* e todos os outros de sua autoria, não são apenas anticartesianos, mas incorporam, de forma acentuada, o pensamento selvagem. O autor tinha um olhar de caráter perspectivista, capaz de trazer ao palco outros exilados da lógica racionalista. Além dos loucos, trouxe para a boca de cena as crianças, os animais, os objetos e a própria natureza que tem vez e voz em seus textos. Penso que a já citada frase do narrador do conto “O espelho” resume de forma magistral o pensamento rosiano: “Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas” (Rosa, 2001, p. 121).

4.4. A estória contra a história

Nesta seção, seguindo os desdobramentos do romance inacabado de Guimarães Rosa, pretendo analisar em maior profundidade a articulação que o autor fez entre *A fazedora de velas*, *Tutameia* e a “seminovela” de Gilberto Freyre, *Dona Sinhá e o filho padre*, publicada em 1964¹⁶⁵. Na parte VI, do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” (*Tutameia*), Rosa citou longamente *Dona Sinhá* e relacionou-a

¹⁶⁵ São muito pouco conhecidas as obras de ficção de Gilberto Freyre. São dois romances, *Dona Sinhá e o filho padre* (1964) e *O outro amor do Dr. Paulo* (1977) e três contos reunidos no livro *Três histórias mais ou menos inventadas*.

ao seu projeto de romance, destacando a questão central que ligava as três obras: a dicotomia entre estória e história, que se desdobra no estatuto de verdade que a ficção pode assumir, bem como a sua contrapartida, a ficcionalização do real.

Esses são temas que perpassam toda a obra de Rosa e de Freyre e, em *Tutameia (terceiras estórias)* e *Dona Sinhá*, eles são particularmente relevantes. O primeiro prefácio de *Tutameia* abre com as seguintes frases, que ecoam por todo o livro: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (Rosa, 2009, p. 29).

Tutameia (terceiras estórias) é composto por quatro prefácios e 40 estórias. Nos quatro prefácios, o escritor teoriza sobre a sua arte poética e seu projeto estético. Todos têm uma voz autoral bastante acentuada e são uma mistura de teoria e ficção, com reflexões acerca dos gêneros narrativos, da importância do cômico enquanto instrumento para construção do saber, dos neologismos, da gênese das obras e sobre a relação entre realidade e ficção, história e estória. Talvez, por isso, muitos críticos tenham afirmado que o livro seria a “chave” para entender a sua obra¹⁶⁶.

A quantidade de prefácios e o lugar que eles ocupam no livro causam estranheza. São paratextos que, diferente do que se espera, intercalam as estórias e, por isso, acabam por integrar a própria obra. Desempenham uma dupla função, ora são estórias, ora são prefácios. Como já destacado, é interessante notar que, em cada um dos quatro prefácios, a voz autoral vai se intensificando. A fala do narrador-autor vem sempre marcada em itálico, enquanto as falas de outros personagens ou citações estão grafadas em letra comum. Se no primeiro deles, “Aletria e hermenêutica”, a voz do narrador alterna da terceira para a primeira pessoa, no último, “Sobre a escova e a dúvida”, o narrador parece ser o próprio autor Guimarães Rosa, ou pelo menos, a *persona* do autor, falando em primeira pessoa, num tom bastante pessoal e confessional. Ele é composto por sete partes, todas publicadas no jornal médico *Pulso* antes do lançamento do livro, à exceção da primeira, escrita especialmente para *Tutameia*. As partes publicadas no jornal desse e dos outros prefácios sofreram importantes modificações ao mudar de suporte.

¹⁶⁶ Ver “A chave da obra” (Brasil, 1969, p. 56-105) e “Post scriptum: Tutameia” (Daniel, 1968, p. 178-186), entre outros.

Nesse aspecto, diferem das 40 estórias que foram pouco alteradas quando passaram a integrar o livro.

Na parte VI do último prefácio (“Sobre a escova e a dúvida”), há várias referências ao livro *Dona Sinhá e o filho padre*. No caso de Rosa, há sempre que se desconfiar dos elogios, mas não há dúvida sobre a intenção do autor em estabelecer diálogo entre o seu romance inacabado, o livro *Tutameia*, e a seminovela de Gilberto Freyre, além de lhe devolver a homenagem prestada. Vale notar que o livro do escritor pernambucano é dedicado a Guimarães Rosa, que figurava ao lado de outros romancistas importantes à época. Na folha de rosto da primeira edição, está a seguinte dedicatória:

A OTAVIO DE FARIA
JORGE AMADO
GUIMARÃES ROSA

NOVELISTAS
ESPLÊNDIDAMENTE COMPLETOS,
CADA UM A SEU MODO,
A ADMIRAÇÃO DE UM INCOMPLETO,
QUANDO MUITO, SEMINOVELISTA.
(Freyre, 1964)

Na parte VI em questão, Rosa trata, principalmente, do seu processo criativo. Começa uma conversa íntima com o leitor, em tom de “confissão”: “*Tenho que segredar que [...] minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos*” (Rosa, 2009, p. 222, originalmente em itálico). A partir daí, conta suas experiências de autor-demiurgo, discorrendo sobre os *insights* e inspirações de várias de suas obras e revela o projeto de romance abandonado: “*Aqui, porém, o caso é um romance, que faz anos comecei e interrompi. (Seu título: A fazedora de velas)*” (Rosa, 2009, p. 223, originalmente em itálico).

A partir daí, ele aponta coincidências inusitadas entre a seminovela e seu romance inacabado. Além de retribuir a homenagem prestada por Freyre de forma mais refinada, completa e incisiva, Rosa coloca a sua narrativa em duplo abismo e retoma a questão problematizada pelo autor pernambucano na seminovela que era também central para o autor mineiro: a relação entre estória e história, ficção e realidade, vida e obra. Rosa estabelece uma relação especular de seu projeto com *Dona Sinhá e o filho padre*. Começa por enaltecer o livro:

*E saiu, por fim, de Gilberto Freyre, “DONA SINHÁ E O FILHO PADRE”, livro original, inovador, importante. Inaugura literariamente gênero a que chama de seminovela. Diria eu: por outro lado, uma binovela. Direi — sesquinovela, no que propõe o que vou sussurrar.*¹⁶⁷ (Rosa, 2009, p. 223, originalmente em itálico)

Rosa eleva-o da condição de “seminovela”, gênero criado por Freyre, a uma novela e meia (sesquinovela) ou, quem sabe, duas (binovela). Em seguida, passa a narrar detalhadamente o enredo e transcreve várias passagens do livro.

Começa com o autor contando que ia contar uma estória — já se vê, inventada — em que figuraria uma Dona Sinhá; e que foi convidado à casa de certa Dona Sinhá, verdadeira, existente, a qual, lendo em jornal notícia do apenas ainda planejado romance, acusa-o de abusar-lhe o nome. Diz-se, pasmoso caso:

“Pois o que vinha acontecendo comigo era uma aventura inesperada e única. Onde e com quem já acontecera coisa igual ou semelhante? Nos meus livros ingleses sobre fatos chamados pelos pesquisadores modernos de fenômenos psíquicos, de supranormais, eu não deparara com a relação de um fenômeno que se parecesse com aquele: com aquela Dona Sinhá real a me dar provas de que era a mesma figura de minha concepção romanesca.”

Tudo isto, bem, podia não mais ser que ladino artifício, manha de escritor para entabular já empolgantemente o jogo; além de logo abrir símbolo temático: a personagem duplicada de imaginária e exata, por superposição, meio a meio — tal qual a própria “seminovela”, em si. Assim foi que pensei. (Rosa, 2009, p. 224, originalmente em itálico e grifos sublinhados meu)

Como se vê, ele faz digressões acerca da estratégia romanesca adotada por Gilberto Freyre. Primeiro, afirma que a existência de uma Dona Sinhá real tal qual relatado por Freyre poderia ser um artifício inteligente do autor, a fim de envolver o leitor na sua trama. Entretanto, logo em seguida, admite a possibilidade de ser verdadeiro o caso ou, ainda, conjectura, que o autor poderia ter intuído uma história real, acontecida ou por acontecer:

Já, hoje, muito duvido. Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que natural, finas úteis antenas. E, a meu ver, ou o quiasma, ainda que talvez não completamente, se passou mesmo com Gilberto Freyre, ou ele o intuiu, hipótese plena, de outro plano, havido ou por haver. Alguma coisa se deu. (Rosa, 2009, p. 224).

Do alto de sua mais fina ironia, Rosa faz uso do mesmo “ladino artifício”. Mineiramente, espelha a estratégia adotada por Freyre e coloca em abismo uma narrativa já *mise en abyme*. Como citado acima, Freyre relatava que havia sido

¹⁶⁷ As falas do narrador aparecem sempre em itálico.

interpelado por uma Dona Sinhá real, após ter imaginado a personagem fictícia, mãe de um filho padre que também tinha um amigo “francês”. Rosa, por sua vez, reproduziu os efeitos da interferência da ficção na realidade, dizendo ter visitado uma casa, cuja sala seria “sem toque nem retoque a do romanceado sobrado”, o cenário que havia imaginado para o projeto abandonado (Rosa, 2009, p. 223). Além do sobrado, a doença fictícia do personagem do romance torna-se real: “*Daí a meses, ano, ano-e-meio - adoeci; e a doença imitava, ponto por ponto, a do Narrador! Então? Más coincidências dessa calam-se com cuidado, em claro não se comentam*” (Rosa, 2009, p. 223, originalmente em itálico).

A doença do personagem foi contaminando o autor, inscrevendo, assim, a ficção na experiência vivida. Ou, quem sabe, apenas uma coincidência metaforizada em verdade poética, o ladino autor “mentindo verdadeiramente”?

E, por fim, Rosa coloca em duplo abismo o personagem francês de Freyre. Diz que, no seu projeto de romance, também haveria um personagem francês, na verdade um brasileiro que fora morar na França e havia retornado ao Brasil com essa alcunha. (Perdoem-me as citações um tanto longas, mas julguei melhor transcrever os trechos do que parafraseá-los, imaginando que perderiam muito de sua potência, se assim o fizesse. As palavras do narrador rosiano estão em itálico, como aparecem na Parte VI do prefácio, e as citações da obra de Freyre aparecem em letra comum).

Prossigo; porque — e para mim é o que entranhadamente importa — houve o “francês”. Concite-se:

“Não pude deixar de levantar-me, espantado, assombrado. Até o ‘francês’! Isto é, um terceiro personagem que eu pretendia inventar e que era um brasileiro afrancesado conhecido, entre seus antigos colegas de escola, no Recife, por ‘o francês’.

[...]

Aqui então revelo, afação, declaro: tais o sobressalto e abalo, não fui adiante; fechei o livro, que só mais tarde conquisto ler, com admiração e gosto. Porque, no meu supradito projeto de romance, A Fazedora de Velas, devia aparecer também um personagem, que, brasileiro, vivera anos em França e para lá retornara, apelidado “o Francês”. Que crer? Vê-se, isto sim, em “Dona Sinhá e o Filho Padre”:

“Haveria uma verdade aparentemente inventada — a da ficção — parecendo independente da histórica, mas, de fato, verdade histórica, a qual, solta no ar — no ar psíquico — a sensibilidade ou a imaginação de algum novelista, mais concentrado na sua procura de assunto e de personagens, a apreendesse por um processo metapsíquico ainda desconhecido?”

O meu “francês” seria, no romance, meio torvo, esfumado, esquivo, quase sinistro. O de Gilberto Freyre realizou-se simpático, sensual, sensível; plausivelmente algo

bio - e autobiográfico?

E como foram possíveis coincidências de ordem tão estapafa? Eu não sabia coisa nem alguma do livro de Gilberto Freyre, e ele migalhufa coisinha não poderia saber do meu “Francês”, jamais confidenciado a ninguém, nem murmurado, ficado no limbo, antes e depois do inverno de 1957 (ou 1958? — agora estou em dívida), quando ele quis comparecer ao ecrã do meu perimaginar. (Rosa, 2009, p. 224-225)

Não encontrei qualquer referência ao personagem francês no dossiê de *A fazedora*. “*Meu duvidar é da realidade sensível aparente - talvez só um escamoteio de percepções*” (Rosa, 2009, p. 212, originalmente em itálico). Mas isso já é outra estória, porque “*Tudo se finge, primeiro: germina autêntico é depois*” (Rosa, 2009, p. 213). Dona Sinhá, o filho padre, o francês, o sobrado, a doença, tudo fingido primeiro para germinar autêntico depois?

No livro de ficção de Freyre, a exemplo do que Rosa fez na Parte VI do prefácio, o autor dialoga diretamente com o leitor, só que no posfácio, preferiu deixar a discussão teórica para o final do livro, embora ela já estivesse insinuada na capa, ao classificar o livro como “seminovela”. No paratexto “Conversa do autor com o leitor, em torno do modo por que foi esboçada a seminovela Dona Sinhá e o Filho Padre”, o sociólogo mantém o jogo de duplos de Dona Sinhá que perpassa o livro, fala sobre a questão do homossexualismo masculino, parte importante do enredo, e explica por que classifica seu livro como seminovela. Alega que sua obra não deveria ser vista como um romance, uma vez que traz elementos “rigorosamente históricos” na elaboração de sua ficção. O jogo entre ficção e realidade é encenado também nas formas tipográficas usadas ao longo da obra. As partes que correspondem a fatos e pessoas reais estão marcadas em itálico (recurso também amplamente usado por Rosa), tais como relatos retirados de jornais da época, personagens históricas (Joaquim Nabuco, por exemplo) e pessoas comuns que, segundo o autor, de fato existiram (Dom Vital, Frederico Ramos e outros). Ao final do livro, o leitor encontra o seguinte “alerta”:

- AVISO AO LEITOR
- O itálico não aparece no texto
- desta seminovela para dar ênfase a
- palavras porém simplesmente a fim
- de distinguir o histórico do fictício.

(Freyre, 1964, p. 187)

É interessante notar que esse recurso foi abandonado por Freyre no seu segundo livro de ficção, *O outro amor do doutor Paulo* (1977), uma continuação do primeiro, apontando para o desejo de uma indistinção ainda maior entre história e ficção.

Freyre argumentava que, para escrever a sua seminovela, utilizou método semelhante ao de Daniel Defoe, o “ultrarrealismo”, que seria “chegar-se ao mais real que o real”. Explicava assim a técnica:

Esse método permite a um escritor ser retrospectivo, através de material informativo ou apenas sugestivo “taken from the account of eyewitnesses” - constituído por escritos ou relatos orais - ao qual ele acrescenta, por sua conta - por conta, no caso de Defoe, do seu gênio de interpretação do histórico pelo psicológico - reconstituições in extenso. (Freyre, 1964, p. 182)

Explicava ainda que as “pessoas imaginárias” do livro eram baseadas na biografia de “indivíduos reais”, criadas a partir de figuras individualmente “existentes em tal número que seriam suscetíveis de ser reduzidas a tipos sociologicamente válidos” (Freyre, 1964, p. 180), citando Max Weber.

Quando decidiu se dedicar à ficção, Gilberto Freyre já tinha sua carreira consolidada enquanto sociólogo e gozava de enorme prestígio nacional e internacional; sua extensa bibliografia era considerada fundamental para entender e interpretar o Brasil. Dentre seus livros mais importantes, estão aqueles escritos na década de 1930: *Casa grande e senzala* (publicado em 1933) e *Sobrados e mucambos* (1936), que trouxeram um novo olhar sobre o racismo e a miscigenação de raças no país.

A mistura entre ensaio e ficção sempre acompanhou o escritor pernambucano, vários críticos ressaltaram a sua subjetividade na construção do conhecimento histórico, assim como os demais saberes aos quais recorria na elaboração de seus textos. Seus ensaios sociológicos são impregnados de poesia e foram, muitas vezes, criticados, por uma falta de rigor “científico”, como expõe Eduardo Portella em seu texto introdutório à trilogia de Freyre, da coleção *Intérpretes do Brasil*, organizada por Silviano Santiago:

É nesse quadro, mais ou menos impreciso que aparece e se afirma o desempenho histórico-hermenêutico de Gilberto Freyre. Não por acaso o autor sofreu, ao longo da vida, dois obstinados tipos de rejeição. O primeiro, de fundo epistemológico, preferiu impugnar a sua cientificidade. O segundo, de nítida feição ideológica, dedicou-se a estigmatizar o que seria o seu conservadorismo. (Portella, 2002, p. 107)

Na sua primeira obra abertamente ficcional, Freyre colocou em cena o triângulo amoroso formado entre o autor, a história e a ficção:

A história como que me surpreendera a querer traí-la, entregando-me a namoros com a ficção; e antes que se consumasse o desvio como que me fazia voltar aos seus braços femininos, porém fortes, absorventes, imperiais. A verdade, porém, é que eu experimentara o gosto da traição; meu namoro com a Ficção não pensasse a história que fora de todo platônico. Fora um tanto sensual. (Freyre, 1964, p. 16-17)

Como já ressaltado, essa mesma tríade amorosa perpassa toda a obra de Rosa, de *Sagarana* a *Tutameia*. Retomando o primeiro prefácio de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica”, transcrevo abaixo os dois primeiros parágrafos, agora com as marcações em vermelho para as adições introduzidas pelo autor, no texto publicado originalmente como “Risada e meia”, 23 anos antes¹⁶⁸.

*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.
A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia.* (Rosa, 2009, p. 29).

Chama a atenção que, para a versão do texto publicada no livro, Rosa tenha inserido justamente as passagens relacionadas ao problema da “estória contra a História” e que, propositalmente ou não, elas tenham relação com *Dona Sinhá*, mencionado na parte VI do último prefácio (“Sobre a escova e a dúvida”). A versão original do primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica” (“Risada e meia”), ocupava-se basicamente da anedota, do humor, da importância do cômico na poética e os caminhos que ele poderia abrir para um melhor entendimento do mundo. É possível que a publicação do livro de Freyre (1964) tenha levado Rosa a dar um relevo ainda maior a essa questão que já o acompanhava desde *Sagarana*. Embora hoje *Dona Sinhá* seja um livro praticamente desconhecido, muitas vezes nem citado na bibliografia do escritor pernambucano, na época de sua publicação ele teve imenso destaque no Brasil e no mundo. Traduzido para o inglês como *Mother and son*¹⁶⁹,

¹⁶⁸ “Risada e meia” foi publicado no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 297, ano 8, 04 de maio de 1954. p. 8.

¹⁶⁹ Lançado nos Estados Unidos pela mesma editora de *Grande sertão: veredas*, a Alfred A. Knopf em 1967.

foi matéria de página inteira no suplemento literário do *The New York Times*, que o considerou um “significativo início de uma metaliteratura: uma fascinante além-literatura.”

E para sublinhar a importância da questão em *Tutameia*, avanço um pouco na leitura do livro. Além de ser tema relevante no primeiro e no último prefácio, no terceiro, “Nós, os temulentos”, realidade e ficção se confundem sob o olhar embriagado de Chico, o herói bêbado. Sua percepção adulterada do mundo leva a um questionamento máximo do real. Após passear “peruibambo” pelas ruas com seus “copoanheiros”, chega em casa e se depara com a mulher que o esperava com um rolo na mão. “Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim?”. De pronto, a imagem da mulher se desfaz e ele cai em si, lembrando-se de que era solteiro e que aquilo eram apenas “reminiscências de uma antiquíssima anedota” (Rosa, 2009, p. 155).

Em relação aos contos, veremos que a questão da “estória contra a história” também está presente em muitos deles. Em “Desenredo”, a história se faz quase personagem, metamorfoseando-se em estória. Jó Joaquim, traído pela mulher, se empenha em construir uma nova história, reescrevendo o seu passado através da arte da palavra. Ao final do conto, consegue convencer sua pequena comunidade de que ele nunca havia sido traído pela “esposamante”, redimindo-a de todo o mal. “Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (Rosa, 2009, p. 74). Assim, num texto metaficcional, o autor revisita o tema.

Outra metaficção com ares de ensaio é o conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, no qual o boi inventado logo se torna real:

De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava-montava; e que nem cabendo nestes pastos...

Assim o boi se compôs, antolhava-os. (Rosa, 2009, p. 165)

Em “Se eu seria personagem”, ao nomear um dos personagens de Titolívio Sérvulo, Rosa faz uma inequívoca alusão ao historiador romano Tito Lívio (cerca de 60 a.C. – 17 d.C.) que escreveu uma monumental história de Roma, em 142 livros (*Ab Urbe Condita*). Tito Lívio foi criticado e reabilitado enquanto historiador ao longo dos últimos dois séculos, por diferentes correntes historiográficas. Os pesquisadores oitocentistas concluíram que a obra liviana, como fonte de estudo

sobre o passado de Roma, não tinha relevância concreta e foi descartada como fonte “da verdade literal do passado que descrevia” (Collares, 2010, p. 72). Depois, aos poucos, ele foi sendo reabilitado e sua importância recuperada.

Outro autor brasileiro que tratou da questão com bastante humor e que também cita Tito Lívio, foi Machado de Assis. Na sua crônica “História de 15 dias”, ele teoriza:

Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar. (Assis, 1994, p. y)

Para Rosa, os contadores de histórias ou de “estórias”, como ele preferia chamar, exerciam um papel “quase sacerdotal”. No ensaio “Transtornado incerto”, de Silviano Santiago que trata do conto “Um homem muito branco” (*Primeiras estórias*), ele descreve o processo de transformação da história em estória realizado por Rosa, na própria tessitura da narrativa.

Os fatos históricos narrados não o são pela objetividade científica do historiador, misto de geólogo, interessado em recuperar a autenticidade dos fatos para melhor analisá-los e comunicá-los ao leitor; são antes narrados da perspectiva das várias e sucessivas camadas textuais por eles recebidas no correr dos anos. Essas camadas superpostas, em evidente movimento de deslize semântico, são as responsáveis pelas transformações pelas quais os fatos originais passam quando citados oralmente por uma geração e, décadas mais tarde, recitados pela geração seguinte. Ao final, tem-se uma estória que faz parte do estoque de narrativas da terra. (Santiago, 2006, p. 149)

O citado conto toma como base um fato histórico muito preciso, descrito no livro *Efemérides mineiras*, compiladas por Pedro Xavier da Veiga: o terremoto ocorrido na comarca do Serro Frio, no dia 11 de novembro de 1872. A partir dele, o autor passa a desenredá-lo em uma estória apocalíptica. De acordo com o relato que consta no livro das efemérides, a casa da família de Antonio Gonçalves foi destruída e muitas vidas se perderam, inclusive a de um homem estrangeiro que ali pernoitava. Em “Um homem muito branco”, esse homem estrangeiro é transformado em Jesus Cristo, volta ressuscitado, enredado em citações do livro do *Apocalipse*. Como aponta Silviano Santiago, o moço “Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz;” (Rosa, 2001, p. 150) remete à visão que o apóstolo João teve de Cristo (versículos 13 a 15): “... um

semelhante a filho de homem, como vestes talaes, e cingido à altura do peito com uma conta de ouro. A sua cabeça e cabelos eram brancos como alva lã, como neve; os olhos, como chama de fogo”.

Assim, os fatos relatados em livros históricos se transformam em transtornada incerta estória. É instigante pensar também que essas anotações históricas sobre o terremoto ocorrido no Serro se encontram na p. 5 do citado Caderno 5 (JGR-Caderno-05), o principal documento do dossiê de *A fazedora de velas*.

Vale notar que a preocupação de Rosa com a estória, seus contadores e a sua origem vem desde *Corpo de baile*, quando ele introduziu, pela primeira vez, a palavra “estória” no título de duas novelas: “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”. Em carta a seu tradutor italiano, Rosa esclarece:

“Uma estória de amor” - : trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Rosa, 2003a, p. 91, grifos meus)

Nos seus dois últimos livros, *Primeiras estórias* e *Tutameia (terceiras estórias)*, a expressão foi alçada ao título das obras. No primeiro, é também “personagem” principal do primeiro conto “As margens da alegria”, que abre assim: “Esta é a estória” (Rosa, 2001, p. 49). Estória que está inserida em importante momento histórico do país - a construção de Brasília.

E mais, a parte VI, analisada acima, foi publicada sob o título “Vida-arte, e mais?”, numa clara referência à imbricação entre vida e arte, verdade e verossimilhança, história e ficção. Uma das epígrafes de parte VII de “Sobre a escova e a dúvida” cita uma frase que Rosa atribui a Tolstói: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.”

Enfim, são incontáveis as referências à questão ao longo do livro e de toda a sua obra. Marli Fantini (2003) traz uma valiosa e pertinente conclusão acerca do tema:

O principal objetivo desse confronto entre territórios reais e ficcionais é sugerir que, ao mesclar a “história” com a “estória”, a realidade com a ficção ou o passado imobilizante com a fluidez do devir, a obra de Guimarães Rosa desierarquiza categorias ontológicas como tempo, espaço, verdade, pureza e identidade, para resgatar a hibridéz e a heterogeneidade que estão na própria base constitutiva da cultura brasileira e latino-americana. (p. 209)

4.5. Se eu seria personagem

Chegando ao fim desse percurso, no qual busquei reunir crítica genética e crítica biográfica, abordarei mais uma dentre as infinitas possibilidades de diálogo entre grandes autores: Guimarães Rosa e Miguel de Unamuno, *A fazedora de Velas* e *Niebla*.

Recorrendo novamente à entrevista que Rosa concedeu a Günter Lorenz, talvez não seja por acaso que o escritor tenha concordado, de forma enfática, com Lorenz, quando o entrevistador o comparou a Miguel de Unamuno¹⁷⁰ e reforçou sua admiração pelo escritor espanhol, citando os conceitos de “nivola” e o “nadaísmo”. Como se sabe, o conceito de “nivola” foi desenvolvido por Unamuno em sua novela *Niebla*, frente a sua insatisfação às limitações impostas pelos gêneros “ensaio” e “novela”. Não interessa aqui explorar os conceitos, mas sim investigar os paradigmas indiciários¹⁷¹ oferecidos pela própria novela. Em artigo que o próprio Unamuno escreveu sobre *Niebla*, publicado no jornal argentino *La Nación*, em 1915, ele dizia: “*Esa novela o nivola – esto de nivola se explica en ella misma – no es tampoco más que un prólogo. Prólogo de una obra que, a Dios gracias, no escribiré nunca*”¹⁷² (Unamuno, 2000, p. 74).

Primeiro, chama a atenção o fato de Unamuno considerar que *Niebla* fosse apenas prólogo de um livro que ele jamais escreveria, “a Dios gracias”, enquanto Rosa explicitava seu desejo em finalizar o seu livro *A fazedora de velas*, “queira Deus”. Impossível não pensar em *Tutameia*, e seus quatro prefácios, como um

¹⁷⁰ LORENZ: “sinto-me tentado a chamá-lo de o Unamuno da estepe, o Unamuno do sertão...”
GUIMARÃES ROSA: “E teria razão; Unamuno, sim! Unamuno poderia ter sido meu avô [...] Além disso, Unamuno inventou também a nivola e o nadaísmo; e são invenções próprias de um sertanejo” (Lorenz, 1983, p. 68).

¹⁷¹ Para o conceito de “paradigma indiciário”, ver o capítulo “Sinais, raízes de um paradigma indiciário” (Ginzburg, 1989, p. 143-179).

¹⁷² “Essa novela ou *nivola* – isso de *nivola* se explica nela mesma – não é, tampouco, mais do que um prólogo. Prólogo de uma obra que, graças a Deus, não escreverei nunca.” (tradução livre)

desdobramento possível da incapacidade de Rosa de levar a cabo um romance, ou ainda, no *Museu do romance da eterna*, livro que Macedônio Fernandez escreveu durante mais de 50 anos, com 58 prólogos que precedem uma história que parece nunca chegar.

Quanto ao processo criativo, Unamuno assim descreve o surgimento de seu personagem Augusto Pérez: “*La cosa fue que un día surgió dentro de mí un pobre ente de ficción, un puro personaje de novela, un homúnculo que pedía vida. El pobrecito quería ser y existir*”¹⁷³ (Unamuno, 2000, p. 74). Como já amplamente discutido, Rosa também fez questão de destacar a importância da inspiração na sua produção artística aliada a muito labor.

Miguel de Unamuno pôs em cena o apagamento dos limites entre ficção e realidade, vida e obra, a exemplo de Rosa e Freyre e problematizou também as limitações do gênero de novela e ensaio.

Sobre o entrelaçamento da fantasia com a realidade, o escritor espanhol descrevia assim sua relação com o personagem Augusto Pérez:

*Allí, en mi novela, cuento como el pobre y puro personaje se enteró al cabo que no era más que un ente de ficción, una invención de mi fantasía... Y cuando él lloraba me daba ganas de llorar, y yo, para que no me vieran llorando, me reía de él hasta me reía de mí mismo y de mí risa.*¹⁷⁴ (Unamuno, 2000, p. 74)

Destaque-se ainda o enredo da novela: depois de uma decepção amorosa, Augusto Pérez pensa em se suicidar, mas, antes, resolve conversar com o famoso escritor, também personagem do livro, Don Miguel de Unamuno. Aqui, novamente, uma narrativa *mise em abyme*.

Durante a visita, o escritor-personagem esclarece a Augusto que ele não existe, que é somente um personagem de ficção e seu destino no livro já está traçado: é a morte, e não o suicídio. Augusto discute com Don Miguel e lhe suplica que não o mate. Augusto acaba morrendo ao lado de seu cachorro Orfeo.

¹⁷³ A coisa foi que um dia surgiu dentro de mim um pobre ente de ficção, um puro personagem de novela, um homúnculo que pedía vida. O pobrezinho queria ser e existir. (tradução livre)

¹⁷⁴ Lá, na minha novela, conto como o pobre e puro personagem se inteirou, ao final, que não era mais do que um ente de ficção, uma invenção da minha fantasia... E quando ele chorava me dava vontade de chorar, e eu, para que não me vissem chorando, ria dele, ria de mim mesmo e do meu riso. (tradução livre)

Se o autor Miguel de Unamuno ignorou as súplicas de Augusto Pérez, matou-o, colocou o ponto final em sua novela-prólogo e ainda escreve mais dois romances e nove livros (novelas, ensaios e poesias), Rosa, ao contrário, deixou-se dominar por seu personagem-protagonista de *A fazedora de velas*, Domingos Jonas Minervino Renães Arluque, desiste de escrever o romance e acaba por morrer sem levar a cabo seu projeto.

Como conta no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, Rosa ficara gravemente doente em 1958. Como já aventado, aparentemente, não consegue se recuperar da exaustão física e psicológica, descrita na carta já citada à Harriet de Onís, sofre um enfarte em 30 de novembro e passa alguns meses sem conseguir escrever. Não publica nada entre julho de 1958 e abril de 1960. Depois, recupera-se e, assim como Barthes, parece iniciar uma *Vita Nova* e, com o impulso dado pelo compromisso inadiável de escrever para os jornais *O Globo* e *Pulso*, lança mais dois livros: as *Primeiras* e as *Terceiras estórias (Tutameia)*. Como exposto na seção 4.2., muita coisa de *A fazedora de velas* foi aproveitada nessas estórias, elas estão impregnadas de fragmentos do projeto inacabado.

Como ressalta Eneida Maria de Souza (2002), “a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (p. 111). Rosa afirma: “...É impossível separar a minha biografia da minha obra” (Lorenz, 1983, p. 66); “A literatura tem que ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve” (Lorenz, 1983, p. 84).

A partir dessas afirmativas, fiz aqui um exercício que articula vida e obra, sem qualquer pretensão de estabelecer relações causais unívocas entre os dois. Minha intenção foi apenas pensar na contaminação entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional, de que fala Silviano Santiago, e na mistura entre o fazer literário e os dados autobiográficos, que “(t)raduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam” (Santiago, 2008, p. 174). Mais do que identificar acontecimentos biográficos refletidos na sua obra, busquei entender como a sua obra se fez presente em sua vida e, em que medida, a sua ficção se metaforizou no real.

Conclusão

O escritor é alguém que passa a vida a morrer, nas frases longas e nas palavras curtas.

Michel Schneider

Cumpri o meu percurso: passei do “desejo de escrever” à “escritura”. Chego ao fim dessa longa conversa com João. Penetrei nos seus arquivos e devorei os seus livros para tentar desvendar a ponta de um mistério, conhecer um pouco mais do escritor, do autor e seu processo de “escritura”. Quem sabe, flagrar a sua literatura em ato?

Conclusões? Muitas.

Sobre seus arquivos, primeiro a constatação do enorme poder dos arcontes, em especial, de sua família que tem agido até hoje, de todas as maneiras possíveis e de forma muito eficiente, para impedir a disseminação de sua literatura e dos estudos sobre seus manuscritos e documentos. Depois, como Rosa manipulou-os de forma exímia, tanto no uso que fez deles no seu processo de elaboração de textos, quanto na construção de sua imagem autoral. Foi um *careful concealer* e manteve segredo sobre muitas coisas que adorávamos ver reveladas como, por exemplo, os planos e esboços que, eventualmente, preparou para *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*. Foi também bastante competente na construção e na operação de sua imagem autoral e no controle do seu *corpus* literário. As imagens de Rosa vaqueiro, Rosa célebre autor de gravata borboleta, Rosa acadêmico ostentando seu fardão, Rosa amante dos animais ecoam até hoje no nosso imaginário.

Quanto ao seu fazer literário, ou o percurso que levava o autor do “desejo de escrever” à “escritura”, acompanhamos a travessia do Guimarães Rosa entre as duas margens do rio, sem nunca desembarcar definitivamente em nenhuma delas: das anotações às novelas, dos poemas ao romance, do romance aos contos, contos curtos, cada vez mais curtos. Pudemos observar como ele tecia engenhosamente fragmentos em tramas e enredos, mas fazia questão de se afastar da imagem de engenheiro cartesiano e racional, queria fazer crer que escrever era um processo alquímico e que o fazia sob uma inspiração quase diabólica.

Depois de pensar sobre o seu processo criativo, debruicei-me sobre a importância do papel da imprensa no processo de elaboração de seus livros e quão menosprezada tem sido essa questão pela fortuna crítica rosiana. Se as suas

contribuições para a imprensa, antes de 1956, funcionaram como uma oficina aberta, experimentos para os livros que viriam a publicar nesse ano decisivo para a sua carreira literária, na década de 1960, Rosa valeu-se dos periódicos para publicar obras já acabadas e costurá-las depois em livros. Usou habilmente a imprensa a seu favor, distribuindo seu biscoito fino à massa.

Por fim, chegamos ao meio, seu projeto de romance *A fazedora de velas*, começado e abandonado ao final da década de 1950, que se desenredou e enredou em outras narrativas. No diálogo entre *A fazedora* e *Em busca do tempo perdido*, vimos o quanto Rosa buscou se afastar da lógica, da *doxa*, do senso comum e a importância do sono, dos sonhos e do estado de entorpecimento no seu processo criativo e de estar no mundo. Também examinamos a pouca explorada relação entre Rosa e Gilberto Freyre, em especial, sobre a incontornável dicotomia “estória” e “história” e seus entrelaçamentos em *Tutameia*, *A fazedora de velas* e *Dona Sinhá e o filho padre*.

Cumprir dizer que escrevo essa “Conclusão” sob o signo do Coronavírus, signo de Saturno. Volto-me para Susan Sontag e seu brilhante ensaio, “A doença como metáfora”. Reflito sobre as metáforas e o campo lexical empregados na pandemia atual: aglomeração, cadáveres, casa, caos, cemitério, China, cloroquina, contágio, corpos, CTI, derrota, desinfecção, disseminação, falta, guerra, higienização, inimigo, invasor, isolamento social, máscara, quarentena, respiradores, solidão, velocidade, vírus, Wuhan, luto, luta. Comparo-as àquelas usadas para a tuberculose e o câncer. Não sei quais serão os estigmas carregados por aqueles que tiveram a doença, talvez nenhum, mas o mundo certamente sairá dessa pandemia com muitas marcas.

Em seguida, volto-me para Rosa e pergunto-lhe o que ele tem a me dizer sobre tudo isso. Ele narra-me:

O povo do Sucruiú — estão dizendo —: nem não estão enterrando mais os defuntos deles... Pode querer vir algum, com recado, trazendo a doença, e esta é a razão... Veio um, querendo pedir auxílios, relatar bobagens, essas mogúncias e brogúncias.... Mas teve de voltar, devéras retornou, não demos passagem. Estão com a maldição, a urros. Castigo de Deus Jesus! Povo do Sucruiú, gente dura de rúim... Ossenhon utúrje, mestre: convém desemendar deste lado, não passar no Sucruiú, respraz... Bexiga da preta!... [...]

Do perigo mesmo que estava maldito na grande doença, eles sabiam ter quanta cláusula. Sofriam a esperança de não morrer. Soubesse eu onde era que estavam gemendo os enfermos. Onde os mortos? Os mortos ficavam sendo os maus, que

condenavam. A reza reganhei, com um fervor. Aquela travessia durou só um instantezinho enorme. (Rosa, 2006, p. 385-386)

Despeço-me, só por um instantezinho. Enorme.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mario de. A lição do guru (1937-1945) - Cartas a Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. A velhacaria nos paratextos de Tutameia: terceiras estórias. São Paulo: Biblioteca Digital da UNICAMP, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317257>>. Acesso em: dez. 2019.
- ARENDDT, Hannah. A vida do espírito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: Estudos históricos, Arquivos Pessoais, v.11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- ASSIS, Machado de. Obra Completa de Machado de Assis, vol. III, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. Papéis avulsos. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. Andorinha, andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BARBOSA, Alaor. Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa. Brasília: LGE, 2007.
- BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes: œuvres complètes. Paris: Éditions du Seuil, 2002. Tome V.
- _____. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. Inéditos. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol. 2: crítica.
- _____. A preparação do romance I: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. A preparação do romance II: a obra como vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- _____. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v.1)
- _____. Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENSE, Max. Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BIASI, Pierre-Marc. La génétique des textes. Paris: Nathan, 2000.
- BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. Natureza Humana, v.10, n.1, p. 105-128, jun 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 set. 2019.
- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

- BLOCH, Pedro. Uma não entrevista com Guimaraes Rosa. In: *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 01 de junho de 1963.
- BORGES, Jorge Luis. O fazedor. São Paulo: DIFEL, 1984.
- _____. Obras completas: edición crítica. Buenos Aires: Emencé Editores, 2010. Volume II.
- BRASIL, Assis. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1969.
- CAMACHO, Fernando. Entrevista com Guimarães Rosa. Humboldt, n. 37, p. 42-53, 1978.
- CAMARGO, Frederico. Da montanha de minério ao material raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação FFLCH, USP.
- _____. O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação FFLCH, USP.
- CAMPOS, Augusto. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARDOSO, Marília Rothier. Arquivos em confronto. Gragoatá, [S.l.], v. 8, n. 15, dec. 2005. ISSN 23584114. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33402/19389>>. Acesso em: 09 apr. 2020. doi:<https://doi.org/10.22409/gragoata.v8i15.33402>.
- _____. Cornélio Pena e Lúcio Cardoso - Imagens de Arquivo. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Org.). A historiografia literária e as técnicas da escrita. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004. p. 214-221.
- _____. Murilo Mendes: colecionador de tempos e perspectivas. In: O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 91-102.
- CARVALHO. Cleuza Martins. A fazedora de velas: o outro lado da moeda (a gênese do romance em João Guimarães Rosa). São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP.
- CASTRO, Gustavo; JUBÉ, Andrea. Guimarães Rosa e o jornalismo. *Revista Galáxia*, n. 40, jan./abr. 2019.
- CASTRO, Ruy. (Org). Uma senhora revista. São Paulo: Imprensa oficial de São Paulo, 2012.
- CAVALCANTE. Maria Neuma. Bicho mau: a gênese de um conto. São Paulo, 1991. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP.
- CHARTIER, Roger. Écouter les morts avec les yeux. Paris: Collège de France; Fayard, 2008.
- _____. O que é um autor? Revisão de uma genealogia. São Carlos: EduFSCar, 2014.
- _____. A mão do autor e a mente do editor. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- COLLARES, Marco Antonio. Representações do senado romano na *Ab Urbe Condita Libri* de Tito Lívio. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORINTHAS, Rosangela. Figurino: um objeto sensível na construção do personagem. Porto Alegre, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS.
- COSTA, Ana Luiza. João Guimarães Rosa, viator. Rio de Janeiro, 2002. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- _____. Veredas de Viator. In: GALVÃO, W.; COSTA, A. L. Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 10-58
- _____. Via e viagens: a elaboração de Corpo de baile e Grande sertão: veredas. In: GALVÃO, W.; COSTA, A. L. Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 187-235.
- COVIZZI, Lenira. Grande sertão veredas no Brasil, em dias de época. In: DUARTE, Leila Parreira (Org.). Veredas de Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. V. II. p. 402-408.
- DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- DANIEL, Mary-Lou. João Guimarães Rosa: travessia literária. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- DANTAS, Paulo. Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DEMARCHI, Ademir. Letras & Artes: o suplemento do jornal A Manhã. Revista Travessia, n. 25, p. 236-242, 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17043/15593>>. Acesso em: 26 jan. 2020.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo, uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FANTINI, Marli. Guimarães Rosa. Fronteiras, margens, passagens. Cotia: Ateliê Editorial; Editora SENAC São Paulo, 2003.
- _____. Machado e Rosa: leituras críticas. Cotia (São Paulo): Ateliê Editorial, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FONTANARI, Rodrigo. A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem? Revista Paralaxe, v.3, n.1, p. 61-74, 2015.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Lisboa: Nova Vega, 2015.
- _____. A ordem do discurso. 5ªed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. Fogos de artifício: Flaubert e a escritura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. Desconversa. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GAMA, Mônica. Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutameia. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

_____. O autoarquivamento do autor em seus álbuns - Guimarães Rosa e a crítica literária. *Revista Criação e Crítica*, n. 12, p.135-149, jun. 2014.

_____. Falar sobre si na entrevista: Guimarães Rosa e sua imagem autoral. *Nonada*, v. 2, n. 29, p. 232-258, 2017.

GAMA-KHALIL, A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das Primeiras estórias. *Olho D'Água*, v. 4, n. 1, 2012. p. 141-156

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre sono e vigília: quem sou eu?. In: _____. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006. p. 539-558.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Angela. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos, Arquivos Pessoais*, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GRÉSILLON, A. Devagar: obras. *Papéis Avulsos*, 33, pp. 21-47, janeiro de 1999.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho, memórias*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1972.

HANSEN, João Adolfo. A imaginação do paradoxo. *Revista Floema*, ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006.

HANSEN, Marise. *Guimarães Rosa e a revista Senhor: uma poética da integração*. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, FFLCH, USP, São Paulo, 2018.

HAZIN, Elizabeth. No nada, o infinito: da gênese do Grande sertão: veredas. *Completar referência*, 1991, p. 49.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JOYCE, J. *Ulysses*. Hamburg: Odyssey Press, 1939. 2 v.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LARA, Cecília de. *Arquivos João Guimarães Rosa do IEB*. *Revista Travessia*, v. 7, n. 15, p. 153-163, 1987.

LÉGER, Nathalie. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p. XIII-XXIV.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOBO, Luiz. A morte e a morte da *Senhor*. In: CASTRO, R. (Org). *Uma senhora revista*. São Paulo: Imprensa oficial de São Paulo, 2012. p. 50-65.

LOPES, Antonio. s.v. "Leitmotiv". 30 dez. 2009. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv/>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. *Guimarães Rosa: Coleção Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.

- LORENZOTTI, Elizabeth. Suplemento Literário, que falta ele faz!: 1956 – 1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MACHADO, Ana Maria. Recado do nome. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MACHADO, Cassiano Elek. Diário arquivado. In: Revista Piauí, São Paulo, edição 3, dezembro de 2006. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-arquivado/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- MACHADO, Luís Eduardo Wexell. O fantástico em 'O mistério de Highmore Hall' e 'Tempo e destino', os primeiros contos de Guimarães Rosa. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S.l.], n. 3, nov. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12556>>. Acesso em: 02 mar. 2020.
- MALLARMÉ, Stéphane. Divagações. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- MARQUES, Reinaldo. Arquivos Literários: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. O léxico de Guimarães Rosa. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARTY, Éric. Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaio. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MELO, Érico. Cronologia. In: ROSA, João G.R. Grande sertão veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 515-543.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição. Coimbra: Angelus Novos Editora, 2003.
- _____. Obra Completa: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MONTELLO, Josué. Diário da Manhã. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- NIETZSCHE, Freiderich. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NOVIS, Vera. Tutaméia: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, Benedito. João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- PEREIRA, José Mario (Org.). José Olympio: o editor e sua casa. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- PEREIRA, Otoniel Santos. Guimarães Rosa segundo terceiros. Realidade, ano II, n. 12, p. 58-62, jul. 1967.
- PICASSO, Pablo. Au Lapin Agile - L'Arlequin au verre, 1905, Metropolitan Museum of Art, New York.
- PINO, Claudia Amigo. A ficção da escrita. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. Roland Barthes: a aventura do romance. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.
- POE, Edgard Allan. A filosofia da composição. 2ªed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- PORTELLA, Eduardo. Texto introdutório à Introdução à História da sociedade patriarcal no Brasil. In: SANTIAGO, Silviano, Intérpretes do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. Volume 2. p. 107-119.
- PROUST. Marcel. No caminho de Swan. São Paulo: Globo, 2006.

- RAMOS, Jaqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Saint-Amand-Montrond (France): Éditions Fayard, 2019.
- ROCHA, Francisco Lima. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto: análise textual e prototextual*. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada USP; Université Paris 8.
- ROMANELLI, Kátia Bueno. *A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutameia de João Guimarães Rosa*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP.
- RÓNAI, Paulo. *Guimarães Rosa e seus tradutores*. Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, São Paulo, 10 de outubro de 1971, p. 1.
- RÓNAI, Paulo. *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1956.
- _____. *Rogo e aceno*. *Jornal Pulso*, ano 7, n.239, 29 de julho de 1967. s/p.
- ROSA, João Guimarães. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- _____. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972 (15a edição).
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.
- R Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- ROSA. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
- _____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.
- _____. *Discurso de agradecimento ao prêmio de poesia (Magma)*. *Revista da ABL*, Anais de 1937, v. 29, n.53, p. 261-3.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa: A obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROWLAND, Clara. *Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em *Corpo de baile* e *Tutameia**. *Scripta*, v.9, n.17, p. 85-94, 2o semestre 2005.
- _____. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora da UNICAMP; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Com quantos paus se faz uma canoa*. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 15-24.

_____. O cosmopolitismo dos pobres. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
SANTIAGO, Silvano. Ora (direis) puxar conversa! Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Clima de dança, André Gide por Silvano Santiago. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, São Paulo, 30 de setembro de 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3009200707.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

_____. Desconfortos de um ficcionista crítico. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 28 de novembro de 2009. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/noticias/geral,desconfortos-de-um-ficcionista-critico,473716>>. Acesso em: 12 dez. 2019

SILVEIRA. 24 Cartas de João Guimarães Rosa (JGR) a Antonio Azeredo da Silveira (AAS). Org. SILVEIRA, Flavio. Genève: Éditions Fads, s.d. Disponível em: http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf. Acesso em 23 jan. 2020.

SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva; MCT; CNPq, 1988. (Debates, 216).

SOUZA, Eneida Maria. De animais e de literatura: Rosa, Kafka e Coetzee. Aletria, n. 3, v. 21, p.83-90, set./dez. 2011.

SPERBER, Suzi Frankl. Caos e cosmos: leitura de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. Signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. Papéis colados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

THEODOZIO, Vera Maria. Autor & edição: três subséries da Correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967). São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP.

UNAMUNO, Miguel de. Niebla. Madrid: Cátedra - Letras Hispánicas, 2000.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira; LEONEL, Maria Célia. Arquivo Guimarães Rosa. Revista IEB, n. 24, p. 177-180, 1982.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. J. Guimarães Rosa - correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. Araraquara, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Pós-graduação em Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

WIZNITZER, L. Encontro com Guimarães Rosa e Cícero Dias em Paris. Letras e Artes, jan. 1950.

ZIANI, Elizabeth. Remimento: raízes de uma narrativa inacabada. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP.

Anexo I – Publicações no jornal *Pulso*

	Data	Título	Livro
1	15/05/65	A escova e a dúvida	<i>Tutameia</i> (Parte IV Sobre a escova e a dúvida e outras partes)
2	29/05/65	Desenredo	<i>Tutameia</i>
3	12/06/65	O porco e seu espírito	<i>Ave Palavra</i>
4	26/06/65	Orientação	<i>Tutameia</i>
5	10/07/65	Tapiiraiaura	<i>Tutameia</i>
6	27/07/65	Sem tangência	<i>Ave Palavra</i>
7	07/08/65	- Uai, eu?	<i>Tutameia</i>
8	21/08/65	João Porém, o criador de perus	<i>Tutameia</i>
9	04/09/65	Tresaventura	<i>Tutameia</i>
10	18/09/65	Azo de almirante	<i>Tutameia</i>
11	02/10/65	Hiato	<i>Tutameia</i>
12	16/10/65	O outro ou o outro	<i>Tutameia</i>
13	30/10/65	Quemadmodum	<i>Ave Palavra</i>
14	13/11/65	No prosseguir	<i>Tutameia</i>
15	27/11/65	Como ataca a sucuri	<i>Tutameia</i>
16	11/12/65	A vela ao diabo	<i>Tutameia</i>
17	25/12/65	Presepe	<i>Tutameia</i>
18	08/01/66	Cartas na mesa	<i>Ave Palavra</i>
19	22/01/66	Antiperipleia	<i>Tutameia</i>
20	05/02/66	Arroio das antas	<i>Tutameia</i>
21	19/02/66	Umas formas	<i>Tutameia</i>
22	05/03/66	Se eu seria personagem	<i>Tutameia</i>
23	19/03/66	Sota e barla	<i>Tutameia</i>
24	02/04/66	Grande gedeão	<i>Tutameia</i>
25	16/04/66	Reminiscção	<i>Tutameia</i>
26	30/04/66	Intruje-se	<i>Tutameia</i>
27	14/05/66	Lá, nas campinas	<i>Tutameia</i>
28	28/05/66	Barra da vaca	<i>Tutameia</i>
29	11/06/66	Retrato de cavalo	<i>Tutameia</i>
30	25/06/66	Estoriinha	<i>Tutameia</i>
31	09/07/66	Curtamão	<i>Tutameia</i>
32	23/07/66	Rebimba, o bom	<i>Tutameia</i>
33	06/08/66	Quadrinho de estória	<i>Tutameia</i>
34	20/08/66	Ripuária	<i>Tutameia</i>
35	03/09/66	Esses lopes	<i>Tutameia</i>
36	17/09/66	Estória n. 3	<i>Tutameia</i>
37	01/10/66	Sinhá secada	<i>Tutameia</i>
38	15/10/66	Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi	<i>Tutameia</i>
39	29/10/66	Zingaresca	<i>Tutameia</i>
40	12/11/66	Vida Ensinada	<i>Tutameia</i>

41	26/11/66	Faraó e a água do rio	<i>Tutameia</i>
42	10/12/66	Droenha	<i>Tutameia</i>
43	24/12/66	Nascimento	<i>Ave Palavra</i>
44	07/01/67	Zoo (Londres)	<i>Ave Palavra</i>
45	21/01/67	Mechéu	<i>Tutameia</i>
46	04/02/67	Palhaço da boca verde	<i>Tutameia</i>
47	18/02/67	Aquario (Berlim)	<i>Ave Palavra</i>
48	18/03/67	Caderno do Zito	Tutameia (Parte VII Sobre a escova e a dúvida)
49	01/04/67	Zôo (Rio)	<i>Ave Palavra</i>
50	15/04/67	Inteireza/Incessância	<i>Tutameia</i> (Parte II - Sobre a escova e a dúvida)
51	22/04/67	Trastempo	<i>Tutameia</i> (Parte III - Sobre a escova e a dúvida)
52	29/04/67	Zoo (Hagembeck-Tierpark)	<i>Ave Palavra</i>
53	13/05/67	Vida-Arte - E mais?	<i>Tutameia</i> (Parte VI - Sobre a escova e a dúvida)
54	27/05/67	Os abismos e os astros	<i>Ave Palavra</i>
55	10/06/67	Reboldra	<i>Ave Palavra</i>
56	29/07/67	Rogo e aceno	

Anexo II - Capa e contracapa Primeiras estórias

