

Escritas do Eu em *Grande sertão: veredas* e *O mulo*

100 anos de João Guimarães Rosa
80 anos de Darcy Ribeiro

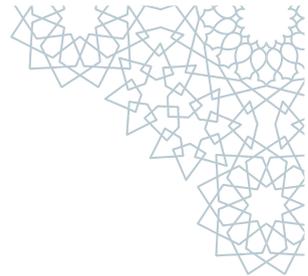
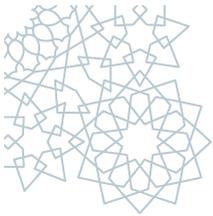
Cleuza Martins de Carvalho



ILUSTRAÇÕES GREGO

Professora de Teoria da Literatura
da Universidade Federal do Acre.

فكر
FIKR 17



ESCRITAS DO EU EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS E O MULO

Este estudo busca desvendar as marcas peculiares deixadas pelos personagens que, em ritmo de confissão, vão revelando os próprios perfis, evidenciando as identidades de cada um. A análise mostra o caminho de cada personagem, acentuando as diferenças e semelhanças entre eles. Ambos realizam um estranho diálogo: Riobaldo mostra-se contido e sinuoso; Filó, direto e ágil. Os assuntos relacionados à escrita do Eu são: a questão paterna e das origens, a fuga de casa, a presença das mulheres em suas vidas, as viagens que interferiram em seus destinos, a presença de Deus no imaginário de cada um e o que restou da integridade de cada personagem.

ESCRITAS DEL YO EN GRAN SERTÓN: VEREDAS Y EL MULO

Este estudio busca revelar las marcas peculiares dejadas por los personajes que, en ritmo de confesión, van revelando los propios perfiles, evidenciando las identidades de cada uno. El análisis muestra el camino de cada personaje, acentuando las diferencias y semejanzas entre ellos. Ambos realizan un extraño diálogo: Riobaldo, reprimido y sinuoso; y Filó, directo y ágil. Los asuntos relacionados con la escrita del Yo son: la cuestión paterna y de los orígenes, la fuga de casa, la presencia de las mujeres en sus vidas, los viajes que interfieren en sus destinos, la presencia de Dios en lo imaginario de cada uno y lo que restó de la integridad de cada personaje.

كتابات "أنا" في الدغل الكبير : السبل و البغل

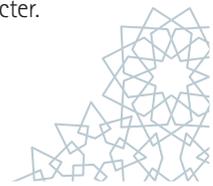
يسعى هذا البحث الى الكشف عن العلامات الخاصة المتروكة من طرف الشخصيات التي اتبعا لإيقاع الاعتراف، ستبين عن نفسها و ملامحها شيئا فشيئا. يظهر التحليل مسار كل شخصية مع التركيز على المتشابه بينهما و ما يختلفان فيه أيضا. كلاهما قام بحوار غريب: شخصية ريوبالدو المكبوت و الاعوج و شخصية فيلو المباشر و السريع. إن المواضيع المرتبطة بكتابة أنا هي: المسألة الأبوية و الاصول، الهروب من البيت، حضور النساء في حياته، الاسفار التي أثرت على أقداره، حضور الله في مخيلة كل واحد منهما و ما تبقى من نزاهة كل منهما.

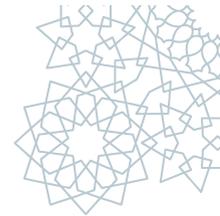
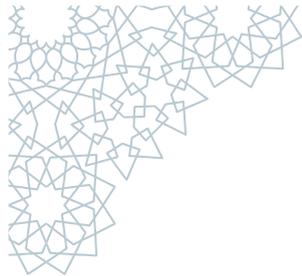
LES ÉCRITS DU MOI DANS GRANDE SERTÃO: VEREDAS ET DANS O MULO (MULE)

Cette étude essaye de révéler les traces personnelles laissées par deux personnages qui, suivant un rythme de confession, développent leurs profils psychologiques, mettant en évidence les identités de chacun. L'analyse montre le chemin suivi par eux, accentuant leurs différences et leurs ressemblances. Les deux réalisent un étrange dialogue: Riobaldo réservé et sinueux et Filó direct et agile. Les propos en relation avec les écrits du Moi sont: la question paternelle et celle des origines, la fuite de la maison, la présence des femmes dans leurs vies, les voyages qui sont intervenus dans leurs destins, la présence de Dieu dans l'imaginaire de chacun et ce qui resta de l'intégrité de chaque personnage.

WRITTEN MUSINGS OF THE SELF IN THE DEVIL TO PAY IN THE BACKLANDS AND O MULO (MULE)

This study aims to reveal the peculiar signatures left by the characters that, as if in a confession, reveal their own profiles and uncover the identities of each of them. The analysis shows the course of each character and emphasizes the differences and similarities between them. Both carry on a strange dialogue: Riobaldo is contained and meandering and Filó is lithe and straightforward. The issues relating to the writing of the Self are: the paternal issue and the issue of origins, escape from home, the presence of women in their lives, the journeys that interfere with their destinations, the presence of God that rests in the imagination of each of them and what is left of the integrity of each character.



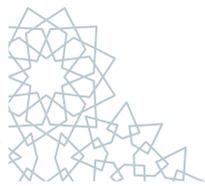


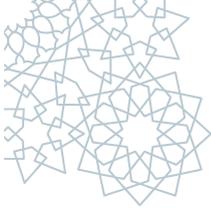
A escrita do Eu parte quase sempre da memória, da necessidade de lembrar-se, de rever relações, decisões e, principalmente, ver-se na totalidade, unindo os pontos obscuros, que passaram despercebidos, aos muito marcantes. Fazer o balanço, pesar os resultados é sempre atitude que demanda esforço, empenho, às vezes coragem, pois é hora de mexer nas feridas, fazer sangrar os cortes, arrancar os véus e mostrar cruamente fatos, situações, relações e, sobretudo, pessoas que gostaríamos de ver bem trancadas no baú da memória, debaixo de sete chaves. Ou o contrário.

Segundo Meneses, “a literatura revela uma realidade que é, antes de mais nada, a realidade da alma humana” (Meneses, 1995: 16).

Nessa linha escolhemos para analisar e estabelecer relações duas obras importantes da literatura brasileira: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *O mulo*, de Darcy Ribeiro. O primeiro, conhecido e consagrado, tem fortuna crítica substancial. O segundo, de publicação mais recente, é pouco divulgado, pois o autor, embora conhecido como importante etnólogo, não o é como ficcionista, sendo portanto pouco estudado.

Um estudioso afirmou que o romance *O mulo* tinha pretensão de ser obra com envergadura de *Grande sertão: veredas*. O que importa não é a pretensão, mas o que conseguiu realizar, de fato. Quanto a isso, *O mulo* tem amplitude necessária para ser comparado com *Grande sertão: veredas*. Buscamos tirar, da análise, os pontos comuns, as ressonâncias e as diferenças, os traços que se opõem de forma ostensiva, um em relação ao outro. Embora escritos em épocas diferentes, ambos têm temáticas semelhantes: contar, confessar o acontecido, o vivido. Outro dado comum é o espaço: o sertão com características semelhantes em um e outro. Também o período em que as histórias acontecem é equivalente. Entre tantos





aspectos que podem merecer a comparação, ficamos apenas com os do Eu de cada personagem narrador.

Os desdobramentos poderão aparecer e enriquecer o estudo.

Para compreender a essência de cada um, vamos aos traços deixados pelos mesmos, nas narrativas.

O mulo é confissão e também testamento, mas com confessor ausente, desconhecido. O personagem está só e escreve para o futuro herdeiro e confessor, um padre, com características talhadas por ele: o que e como deseja que tudo seja realizado depois de sua morte. É um grande monólogo, feito de forma direta, sem subterfúgios, a verdade sendo dita sem medo, sem rodeios, nem constrangimentos, como se quisesse colocar tudo para fora o quanto antes.



Grande sertão: veredas é diálogo entre um sertanejo e um homem instruído da cidade. É indireto, sinuoso. A narrativa se inicia sem começo, apenas com pequenos causos, desencontrados entre si, adiantando fatos e personagens importantes no corpo da obra, unidos de forma surreal, só ganhando sentido ao término da leitura da mesma. O diálogo é provocado pela visita de um senhor ilustre da cidade grande que quer saber tudo, detalhadamente, de como era a vida no sertão, em especial a vida dos jagunços.

Embora seja um diálogo e o interlocutor se faça presente constantemente, por meio da fala do personagem narrador, no fundo ela se concretiza é como monólogo também. Riobaldo abre sempre um canal entre eles, pedindo ajuda, conselho, ordenação, aprovação, mas não temos, em nenhum momento, a fala direta do ouvinte. É o bastante para caracterizá-la como monólogo.

Enquanto em *Grande sertão: veredas* o personagem narrador vai regateando o contar, dando voltas em torno do assunto, antes de chegar ao nó da questão, em *O mulo* seu Filó vai direto, não se embarraca nem economiza informação. Já idoso e doente, escreve como se regesse uma orquestra gigantesca – com toda a energia.

Diz, logo no início:

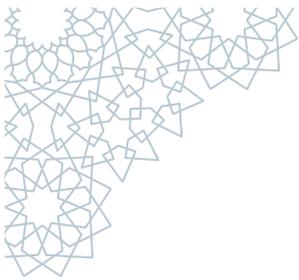
Lego ao senhor, meu confessor, e lego para todo o sempre, essa minha Fazenda dos Laranjos com a casona onde agora escrevo: com seus 3.272 alqueires goianos de terras; suas 5.343 cabeças de gado azebuado; sua cavallhada de cria e de serviço, com todas as benfeitorias que nela se acham: de porteira fechada. (Ribeiro, 1981: 13)



Nada modesto, quer impressionar o herdeiro, para que este leve em consideração o prêmio na hora de perdoar seus pecados. Pois a condição imposta por Filó é a de que o padre venha morar nos Laranjos, depois de sua morte, para administrá-la segundo os desejos do doador e que reze missa diária, durante um ano, na Capelinha de Nossa Senhora da Boa Morte, por intenção de sua alma. Neste momento, a preocupação maior é com a salvação da alma, mas a destinação de seus bens materiais também está presente de maneira acentuada.

Em contraposição, Riobaldo nem sempre vai direto ao ponto. Primeiro desenvolve preleção, reflexão, faz rodeios para depois ir ao assunto. Diz ele:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, um com os outros acho que nem não misturam.



Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, da alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras de recente data. (Rosa, 1967: 77-78 – Todas as citações conservam a acentuação da edição.)

Diferente de Filó, que tem urgência em dizer e o faz de forma direta e dura, contando fatos e obedecendo a ordem cronológica dos mesmos, com poucas retomadas no sentido do tempo, Riobaldo reflete para depois ir aos fatos. Na condição de fluxo regular, o tempo imutável é um quebra-cabeça para ele. É forma de luta, onde, mais que ordenar fatos e acontecimentos, ele se caracteriza pelo fluir de sentimentos e significações. Colocá-los, entendê-los e absorvê-los nos diferentes matizes é característica de Riobaldo. Situação essa que interfere no andamento da narrativa, tornando-a lenta, sinuosa, quebrada, difícil.

Já para Filó, os fatos são a memória nua e crua, sem envoltórios em profundidade. No fundo, contar é antes organizar a vida vivida em roldão para dar-lhe sentido, entendimento, significação, mas devido à simplicidade do personagem e pelo fato de tê-la vivido apenas de forma superficial, o confessar torna-se um argumento sustentável que o fez parar, pela primeira vez na vida, e refletir, mexendo no baú da memória, para libertar-se dos fantasmas.

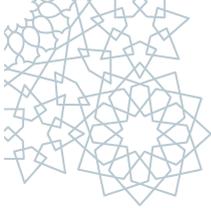
A questão do pai, da origem, melhor dizendo, é semelhante entre os dois personagens, e quase tão obscura quanto

a origem do homem. Ambos ainda estão crianças quando perdem suas mães. São entregues aos cuidados de senhores influentes do lugar, para viver com eles. Cada um é reconhecido e tratado de forma diferente, mas acabam descobrindo, bem mais tarde, que são filhos desses senhores. Portanto, são frutos da mesma realidade embrutecida, onde as mulheres são objetos de uso dos homens. Os filhos, a consequência natural e corriqueira das circunstâncias. Eles são os representantes legítimos da sociedade desorganizada, injusta, má, onde só vence o mais forte.

Em *O mulo* há algumas passagens interessantes a respeito da origem do personagem.

O soldado Terêncio, com a Graça de Deus, hoje é, na boca do povo, o Coronel Castro Maya, dos Laranjos: falado, invejado. Isto digo com soberba de legítima vaidade, orgulho. Justa soberba. O pai e a mãe desse Coronel sou eu mesmo, que me fiz com o pouco barro ruim de meus começos. (Ribeiro, 1981: 322.)

Côncio de seus poderes, seu Filó considera-se pai e mãe de si mesmo, porque se fez sozinho, por esforço próprio. Conta a vida como se fosse um jogo ou uma ficção. O personagem vai se inventando conforme as circunstâncias e a necessidade da mesma. Joga com o destino o tempo todo. Manipula a própria identidade para tirar proveito material, limpar-se, esconder-se ou tornar-se respeitado. Ele não se vê pessoa, como ser-com-os-outros, sendo construída passo a passo, pela relação com as outras pessoas e o mundo. Enxerga os outros e a si como objeto que pode



ser manipulado, modificado, transferido. Pelo esforço que fez para ser alguém respeitado, temido pela sociedade, e por ter atingido o que ele considera o ápice da escala social, orgulha-se do que fez e é. Muitos de seus crimes são confessados nos mínimos detalhes de frieza e cálculo, justificados como atos de limpeza, de favor, de necessidade, e portanto não precisam ser perdoados, pois não são considerados por si como tal.

Embora tenha consciência de sua origem duvidosa, humilde e mestiça, como diz o fragmento, isto é motivo de orgulho. Saiu de um ponto e chegou ao extremo oposto. “Mestiço sou. Calculo que oitavão, quer dizer, uns sete avós brancos e índios para um negro. Provavelmente uma negra. Sou de raça misturada, híbrida” (Ribeiro, 1981: 321).



De temperamento decidido, ágil, direto, seu Filó coloca a condição de mestiço, mas mestiço oitavão. O que isto significa? Significa uma sombra de racismo. Sou mestiço, mas tenho a menor parte da raça inferior, segundo o juízo dele mesmo. Há certa resistência à herança étnica africana, o que é justificável pela condição do personagem e pelo peso de quatrocentos anos de escravatura no país. Aliás, o que ele testemunha em várias passagens é que ele, ainda hoje, funciona indiretamente como se fosse um senhor de escravos.

Riobaldo refere-se ao mesmo assunto nestes termos:

Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser escuro de nascimento. Órfão de concepção e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. (Rosa, 1967: 35)

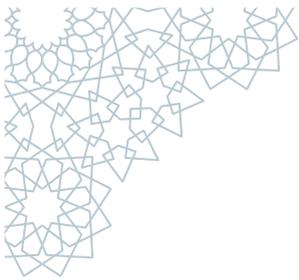
O fragmento apenas confirma a situação similar à de Filó. A diferença entre um e outro é que Riobaldo acaba sabendo por boca de terceiros que era filho do padrinho Selorico Mendes. Também passa, bem mais tarde, pela experiência de Filó: a de reconhecer no espelho a figura do pai-patrão/padrinho de antigamente.

Outra situação que os une é o fato de os dois, ainda muito moços, fugirem de casa. Riobaldo quando descobre que o padrinho é seu pai. Filó quando mata Lopinho, numa crise de espasmo – e depois, bem mais tarde, o reconhece se olhando no espelho.

A condição dos dois, em casa, era diferente. Enquanto Riobaldo era tratado com lordeza, ou seja, como filho reconhecido, Filó recorda-se do pai com muito ressentimento: “pelos cativos anos que sofri, nas garras dele, até completar 15 anos, já homenzinho, quando fugi” (Ribeiro, 1981: 34).

O destino de cada um foi muito diferente, depois da fuga. Filó passa por muitas peripécias, acaba soldado, ficando do lado legal da vida. Riobaldo logo entra para o bando de jagunços, sempre vivendo em bando, ora num grupo, ora noutra, mas sempre fiel aos seus e, de certa forma, ao pai que admirava e acobertava os jagunços. Mas estava do outro lado, contra a legalidade estabelecida.

Filó segue sozinho, vai ser várias pessoas com nome e profissão específica até chegar aos Laranjos, como Coronel Philogônio de Castro Maya. Só passa a maior parte da vida. Depois de tentativas diferentes de trabalho para sobreviver, cai no comércio ambulante e se afirma nesse ramo. Tomando posse ou comprando terras, bois e jumentos, o faz com o dinheiro do comércio. Riobaldo acaba recebendo



herança boa do pai e Filó por adquirir de forma obscura os Laranjos, propriedade onde vive e se orgulha de possuir, depois de perder o Vão para os paulistas.

Aspecto de fundamental importância é a presença feminina na vida de cada um. A relação com as mulheres é muito diferente entre eles. A começar pelas mães, cada um teve um tipo de relação com elas.

Conta Filó sobre sua mãe:

Minha finada mãe, Tereza do Surubim, teve três filhos, e morreu durante ou pouco depois de meu nascimento, no aguaceiro de uma tromba d'água. Dela não sei mais do que o nome Tereza e bocagens das mulheres do Lopinho que acabaram de me criar. (Ribeiro, 1981: 34)

Filó, portanto, não convive com a mãe. Nem teve com ela as relações de recém-nascido, como mamar, se banhar e ser embalado para dormir. Começa a vida na mão de estranhas.

Conta Riobaldo:

Adiante? Conto. O seguinte é simples. Minha mãe morreu – apenas a Bigri, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza [...]. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. (Rosa, 1967: 81)

Embora as cenas sejam parecidas – dezembro chovedor/no aguaceiro de uma tromba d'água – Riobaldo tinha mais de quatorze anos, pois isso aconteceu depois do encontro com Reinaldo, no Rio de Janeiro, onde foi com a mãe tirar

esmolos para pagar promessa. Já tinha entendimento suficiente e passa pelo luto, pela tristeza natural da perda. De forma diferente acontece com Filó, que não vive essa experiência. O luto é rito de passagem importante para a psicologia do indivíduo e para o equilíbrio emocional do mesmo.

Acreditamos que este seja um marco fundamental para as diferenças entre eles. Elas começam a se acentuar a partir do fato de um conviver, mesmo que poucos anos, com a mãe e o outro não. É aspecto que interfere na formação da índole da pessoa e a leva a ter posturas diferentes vida afora.

Quanto às outras mulheres com quem conviveram e sofreram influências acentuadas, podemos tirar o trio, como mostra Roncari (2007: 125-132), na comparação que estabelece entre Beatriz, da *Divina comédia*, possuidora das três virtudes teológicas, Caridade, Esperança e Fé, e os três amores de Riobaldo. Aqui queremos comparar os três amores de Riobaldo com os três amores de Filó, dentro das virtudes teológicas.

Embora Filó não se apaixone por nenhuma mulher, mas fique enrabichado por muitas, melhor dizendo, por todas que atravessaram o seu caminho, se casando com siá Mia, num casamento arranjado pelo pai da noiva, velho e doente, podemos privilegiar os três amores dele: Emilinha, Inhá e siá Mia. De Riobaldo: Nhorinhá, Diadorim e Otacília.

Filó não só trata de maneira diferente as mulheres, como também leva o leitor a sentir que seus amores são superficiais, ficando apenas ligado aos prazeres materiais e momentâneos, sem os abismos do envolvimento e da entrega. Diz ele:



Alegrias maiores, totais, tive mesmo foi com Emilinha. Tanto que me enjoou e acabei rejeitando. Por quê? Um homem não acaba nunca de se conhecer. Eu nem sei mesmo por que precisei tanto acabar com aquela amigação que me deu mais gozo que todas as outras juntas. (Ribeiro, 1981: 211)

Ele fala muitas vezes a respeito do fascínio que Emilinha exercia sobre ele. Repete até entregar por que a rejeitou: por medo de ser dominado por ela. Podemos ver que ele não compartilha, só sabe estabelecer relação de dominação. Vive num plano muito diferente do experienciado por Riobaldo.

A segunda mulher que representa o segundo amor – e a que mais desgosto lhe deu – é Inhá.

A safada fugiu prenha do Fico. Justo com a chifrada esta gravidez está até hoje entalada na minha memória. [...] Corneado pela dona que tinha por esposa, a quem tudo dei, sem pedir nada. Dela justamente, da altaneira, distinta, honesta é que recebi o lanho incurável dessa chifrada que até hoje me sangra. (Ribeiro, 1981: 285-286)

O rancor que o acompanha a vida toda, marcando o peso da traição, dá a medida do envolvimento dele com ela, mas suas relações são sempre de posse e o fato de perdê-la para outro é imperdoável. Por isso vive de alcatéia, esperando surgir oportunidade para a vingança, embora não dê um passo nesse sentido. Por outro lado, há traço forte de humorismo na maneira de dizer fato tão sério. Primeiro é o nome do adversário, bastante irônico, Fico, descrito como pequeno, grosso e

reles em contraposição à mulherona que ela era. A “gravidez entalada na memória” o machuca sobremaneira porque ele é estéril – pode tudo, mas não pode deixar descendência.

Quanto à terceira mulher, Filó diz o seguinte:

A única pega de amor que experimentei, profunda, foi mesmo a siá Mia. E, para dizer a verdade, me casei muito mais com o Brejo dos Alves, de que ela era herdeira, do que com ela mesmo. Depois, é certo, nos afeiçoamos e ela me deu alegrias de amor. Não muito gozo de cama, que isso não se consente a mulher esposa. (Ribeiro, 1981: 211)

Fora a franqueza que lhe é peculiar, a leitura que podemos fazer é que sua maneira de lidar com o profano e o sagrado fica dentro dos cânones tradicionais do patriarcalismo. O casamento, que é sacramento, é respeitado na íntegra. À esposa não se consente os excessos, fica apenas no permitido. Os prazeres da carne são do mundo profano, acessível apenas aos que estão do lado de fora do âmbito do sagrado – às mulheres livres – ironicamente assim chamadas, pois são as que mais são tratadas como escravas, como objeto de uso, desrespeitadas, anuladas, aliciadas ainda jovens, sem direitos, sem garantias, sem nada em troca, a não ser o fato de serem usadas livremente para tudo.

As mulheres de Riobaldo serão apresentadas na mesma ordem usada para Filó, o que facilita as comparações.

Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo



tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. (Rosa, 1967: 78)

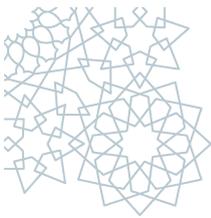
Nhorinhá, primeiro relacionamento de Riobaldo, é prostituta de beira de estrada. Nem por isso mereceu dele qualquer palavra ou insinuação depreciativa. Nesse fragmento, podemos ver a diferença substancial de tratamento dado às mulheres por Riobaldo. Ele é humano, amoroso, propenso aos sentimentos sublimes. Não macula seus relacionamentos afetivos e fica no plano do sagrado, quase sempre.

O primeiro e “mais impossivelmente” amor de Riobaldo é Diadorim. Amor à primeira vista. Conhece-o num porto

do Rio de Janeiro, afluente do rio São Francisco, onde vai tirar esmolas para pagar promessa da mãe. Encontram-se, atravessam o rio juntos e nesse pequeno encontro já vislumbra nele quase o seu oposto: garoto limpo, asseado, bem-composto, corajoso, decidido, independente, atirado. Sente-se atraído pelas qualidades, que, além de tudo, tem olhos grandes verdes, mãos macias e quentes.

Quando Riobaldo ainda nem começou a narração propriamente dita, pois ela começa à página 79, já toca em Diadorim e vai-nos dando índices sobre a importância e a complexidade do personagem em sua vida. Diz ele:

Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele. (Rosa, 1967: 19)



Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é minha neblina. (Rosa, 1967: 22)

Ainda no início da leitura, não sabemos quem é Diadorim. Sabemos que é homem, amigo, companheiro e só. Mas, pelos dois fragmentos, podemos perceber o sentimento que os liga; mesmo assim tudo está em aberto. Não sabemos que Diadorim é Reinaldo e nem Reinaldo tinha aparecido ainda. Por isso, só vamos comentar dois signos: ia-voava e neblina. O primeiro – cria a palavra composta – evidencia a força do sentimento que não bastava apenas ir, precisava voar e fazê-lo no sentido pleno do termo. Não é só velocidade, é amplitude, profundidade, abrangência de um sentimento que não podia se concretizar. Em contraposição aparece neblina, que também deve ser lido em sentido o mais abrangente possível. “Símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas” (Chevalier, Gheerbrant, 1999: 634).

O branco que se liga automaticamente à neblina produz em nossa alma o mesmo efeito do silêncio: é tudo e é nada, ao mesmo tempo. Na escala das cores, é princípio e fim, e traz o mesmo sentido da indeterminação da neblina. Mas também é cor iniciadora, que passa a ser, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento. É a cor da teofania – a manifestação de Deus. Todos esses conceitos cabem nas palavras de Riobaldo. Seu amor desesperado e platônico tem a grandeza de todos os símbolos.

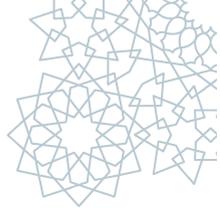
Otacília é o terceiro amor, mas isto não significa ordem temporal; Riobaldo ama as três ao mesmo tempo. Otacília é a mulher companheira, escolhida para o casamento. Entre muitas passagens significativas, escolhemos esta:

Mas eu cacei melhor coragem, e pedi meu destino a Otacília. E ela, por alegria minha, disse que havia de gostar era só de mim, e que o tempo que carecesse me esperava, até que, para o trato de nosso casamento, eu pudesse vir com jus. Saí de lá aos grandes cantos, tempo-de-verde no coração. Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda de Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de têres e havêres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. (Rosa, 1967: 151-152)

O fragmento escolhido se contrapõe ao de Filó em relação à siá Mía. Os dois passam pela tentação dos teres e haveres, mas Riobaldo em tempo se corrige.

Otacília é a noiva de muito tempo, a que espera e traz as promessas da estabilidade, do sossego, da construção da célula *mater* da sociedade, do amor seguro e sem surpresas, da salvação de Riobaldo, mais que isso, da libertação do mesmo em relação aos demoníacos e abissais sentimentos pelos outros dois amores.

Retomando Roncari, e a simbologia do amor perfeito personificado em Beatriz, da *Divina comédia*, aqui cada personagem irá vivê-lo de forma fragmentada, na figura de três mulheres que caracterizam simbolicamente as virtudes teológicas, Caridade, Esperança e Fé, representadas pelas cores vermelha, verde e branca.



Assim, Emilinha está para Nhorinhá – personagens que se vestem de vermelho, a cor do amor profano, sensual e livre, ligado apenas aos prazeres materiais, terrenos e às conformidades do aqui e agora. Filó despreza e dispensa Emilinha com medo de ser dominado por ela. Riobaldo conserva e cultiva esse amor por quase toda a vida, aceitando Nhorinhá e a admirando-a tal como era. Ambas representam a caridade não apenas no sentido do desprendimento e da doação, mas no de despertar o sensível que leva à perpetuação da espécie.

Inhá está para Diadorim/Reinaldo – os personagens mais complexos da estrutura de cada romance.



Inhá, a traidora, a fujona, a transgressora que deixa marca profunda em seu Filó. Desperta nele um desejo tão grande de vingança que o paralisa. Nunca moveu um dedo nesse sentido, mas interiormente, e até em sonho, realiza de forma fria e cruel a desforra nunca concretizada. Às vezes fala com tanta propriedade que pensamos, ao ler, que ele realmente realizou o intento. Como uma espécie de esquizofrenia, vai revivendo, ensaiando o ato, pois Inhá representa um malogro completo: ela executa a traição, foge e se liberta. E o fez porque estava grávida – ressentimento maior para Filó, que nunca pôde ter filhos. Sua cor é o verde, garantia de fertilidade e regeneração. Representa para Filó a esperança às avessas.

Diadorim/Reinaldo é personagem problemático, complexa, que faz o protagonista viver, além das emoções profundas, abissais, o dilema do amor homossexual dentro de uma sociedade arcaica, tradicionalista, patriarcal, conservadora. Da mesma forma que Inhá, é

uma transgressão e um amor mal logrado, sem futuro, sem possibilidade de se concretizar desde o início, mas nem por isso menos intenso e constante. Ele é o que traz o demoníaco no nome (Diá), como a dor, o dia e dea (Deusa), seu oposto, e veio para durar (im), segundo Machado (1976: 66).

Diadorim é o travestido, a ambigüidade, a fatalidade de um destino cruzado. Não é à toa que Riobaldo se pergunta sempre por que é que teve de atravessar o rio. Referência direta ao dia em que conheceu Diadorim, aos quatorze anos, quando foi esmolar para pagar uma promessa da mãe, feita para salvá-lo de doença. Veja bem, a mãe consegue salvá-lo, mas o joga na perdição do destino. Se ele não tivesse de esmolar, não teria conhecido Diadorim. Melhor dizendo, ele ficou marcado pelo menino de olhos verdes grandes e mãos macias e quentes. Nunca mais pôde se libertar. Simbolicamente, atravessar o rio significa atravessar a corrente da vida e da morte.

Fecham o trio dos amores perfeitos siá Mia e Otacília. São as noivas e esposas que prometem o aconchego, a serenidade, o equilíbrio, a harmonia, a estabilidade e, através da célula *mater* que formam, contribuem para a construção de uma sociedade organizada e saudável. O casamento simboliza a origem divina da vida. Ele se inclui entre os ritos de sacralização da vida.

Filó, casando-se mais com o Brejo dos Alves do que com siá Mia, já define o tipo de relação que haveria entre eles. Embora reconheça que foi a única pega de amor que teve, a teve por pouco tempo, pois ela logo adocece e morre. Portanto, a Fé que ela representa foi exigua, não



chegou a modificá-lo, a dar-lhe sentido novo à vida. De certo modo, ela acaba sendo um amor malogrado também.

Otacília, ao contrário, é a noiva que soube esperar e concretizar plenamente as funções simbólicas. Tem as virtudes pessoais, a boa herança material e a resignação necessária para cumprir o papel de esposa oficial, da integração social, para o mundo profano e qualidades de pureza e santidade para o mundo sagrado.

Abrindo um tópico novo da comparação, vamos abordar o elemento viagem. Presente nas duas obras, os deslocamentos dos personagens acontecem por motivos diferentes, mas trazem peculiaridades.

Enquanto Filó se liga às viagens pela profissão, na lida diária da sobrevivência, na conformidade com a lei, Riobaldo estará relacionado, por meio das viagens, aos lugares, às paisagens que se tornaram simbólicas, justo por interferência de sentimentos e significações às funções de cada lugar no interior da narrativa.

A primeira viagem é comum aos dois personagens: a fuga de casa. Depois disso, cada um toma destino diferente.

A viagem aparece em *O mulo* tornando presente duas categorias profissionais do período colonial brasileiro, hoje em extinção: o mascate e o tropeiro.

Os mascates fazem presença forte entre os imigrantes de origem judaica e libanesa. Para cá vieram e atuaram, nos primeiros tempos, como comerciantes ambulantes, na zona urbana, bairros rurais, sítios e fazendas de fácil acesso. Sempre presentes nas festas religiosas e populares, os mascates são presença obrigatória.

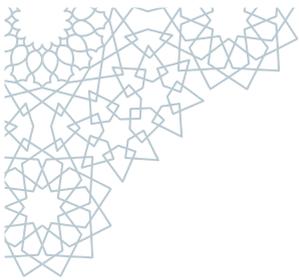
Já o tropeiro é tipicamente rural. Vai à cidade para abastecer e retorna para realizar o serviço. Surgiu da necessidade de transportar alimentos, ferramentas, remédios, produtos e mercadorias diversas a serem comercializadas com os sertanejos.

Diz Filó: “Siá Deja requeria trato de tia e só me chamava de cometa. Nome próprio do meu ofício de tropeiro; justo pela exatidão de tempos em que caía lá, levando encomendas e agrados” (Ribeiro, 1981: 339).

Também usado por Riobaldo, o termo cometa designa o tropeiro de profissão, aquele que vivia do comércio, de produtos às quinquilharias. Foi figura importante no sertão. Nos lugares isolados, os cometas funcionavam como tábua de salvação, pois o abastecimento dependia deles. Montavam uma comitiva com vários animais e ajudantes, para garantir o serviço e a segurança. Havia os que trabalhavam com um só tipo de mercadoria: transportar ouro, café, queijo, algodão etc., mas na volta sempre traziam suprimentos. Havia os que trabalhavam com couro e arreamentos e os que comercializavam tudo. Movimentavam o comércio, renovavam os estoques, traziam novidades – é figura lendária no sertão.

Filó, nas viagens, foi soldado, transformou-se em assassino, em comerciante, noivou, casou, enviuvou, descobriu que era traído, roubado, temido, mais ainda, que era chamado de Mulo.

Em *Grande sertão: veredas* a viagem está ligada ao trânsito comum de pessoas (o próprio interlocutor está em viagem) e, em especial, ao dos jagunços. Diferente de *O mulo*, onde a paisagem e os lugares não têm importância específica, em *Grande sertão: veredas* o espaço é sempre simbólico. A vida de



jagunço era em deslocamento, constantemente mudando de lugar, sem paradas prolongadas, às vezes sem pouso certo. Onde havia acolhimento seguro, a permanência da comitiva era permitida para descanso dos animais, uma vez que jagunço não descansava nunca. Pelo que representavam – os fora-da-lei – as dificuldades os colocavam sempre em movimento, digladiando-se entre si ou entre grupos do governo, ou fugindo deles.

Vamos nos ater às viagens carregadas de simbologia, no romance. Há em *Grande sertão: veredas* paisagens e elementos da natureza que, por conta da forma poética com que são descritas e pela característica fabulosa, remetem a uma série de signos e acontecimentos históricos que garantem um caráter mítico aos cenários por onde transitam os personagens.

Diferente do que ocorre nos romances regionalistas, o cenário em *Grande sertão: veredas* não é meramente ilustrativo, é parte fundamental da narrativa.

Há, por exemplo, as travessias do Liso do Sussuarão, a travessia do lugarejo dos leprosos e o lugar do embate final entre Diadorim e Hermógenes – o Paredão. Todas elas representam viagens simbólicas em que se passa de um estado para outro. São verdadeiros ritos de passagem.

A primeira travessia do Liso do Sussuarão foi sem sucesso e documentamos por quê:

Depois, de arte: que o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos. [...]

Nada, nada vêzes, e o demo: êsse Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos êrmos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quan-

do a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o comêço, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sòzinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros. (Rosa, 1967: 29)

Mostrando todas as agruras do lugar e a impossibilidade de atravessá-lo e descrito com cuidado, representa a morte, a falta de salvação. No entanto, no segundo momento, depois de passar por uma espécie de purificação, o bando consegue atravessá-lo, o que remete a Moisés e a travessia do deserto bíblico e a salvação do povo.

No entremeio, entre tentar e conseguir, há a passagem pelo povoado dos leprosos, descrito como se fosse uma entrada no inferno: grandes fogueiras feitas com estrume seco de animal, usado como remédio, pois a doença se transmite pelo ar também. É um espetáculo estarrecedor. Há silêncio profundo de lado a lado, embora se vislumbre “os vultos e as tristes caras dêles que branqueavam, tantas máscaras” (Rosa, 1967: 297).

Por fim, na batalha final, na Serra do Tamanduá-tão, chega-se, de veras, à paixão, como descreve Riobaldo:

A bem, como é que vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima, era donde a gente vinha, e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-



Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz – que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. (Rosa, 1967: 414)

A cruz é o terceiro dos quatro elementos fundamentais, juntamente com o centro, o círculo e o quadrado. Cada um traz simbologia própria, mas há inter-relação entre eles. A cruz simboliza a terra que se liga à simbologia do número: os quatro elementos fundamentais - ar, água, terra, fogo; as quatro fases da lua; as quatro estações do ano etc. A cruz é o mais totalizante dos símbolos, pois possui as três orientações: a animal, a espacial e a temporal.

Ao descrever o palco do confronto final, Riobaldo estava introduzindo o cenário mítico necessário para tal desfecho. É aos pés da cruz que vive a sua paixão, no sentido quase literal do termo. Vence o inimigo, mas perde tam-

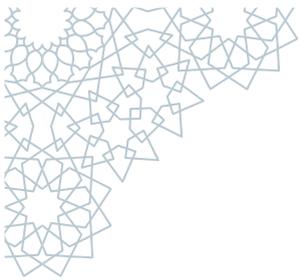
bém todas as possibilidades de realizar o grande amor. E sob o efeito do choque da morte de Diadorim, a arrasadora notícia: Diadorim é mulher, a cavaleira travestida que vivera para “guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amor, sem gôzo de amor” (Rosa, 1967: 458).

Dentro de um universo totalmente mítico, Riobaldo relaciona viagem e espaço físico de tal forma e de maneira tão intrincada que é impossível separá-los sem perda de sentido.

Outro aspecto presente nas duas obras, de forma marcante, é a presença de Deus na vida dos personagens. Como não poderia deixar de ser, a visão e o trato com Deus são bem diferentes entre eles, mas há traços comuns.

Filó, à sua maneira, crê em Deus e teme seus castigos. Agora, já velho, próximo à morte, acentua a preocupação e quer o perdão dos seus pecados. Trata





o assunto da mesma maneira como fez tudo na vida: de forma direta, despaçada, pouco convencional.

Logo no início do romance, diz: “Aqui confesso meus pecados muitos ao sacerdote da Santa Madre Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo que há de me ler e perdoar” (Ribeiro, 1981: 13).

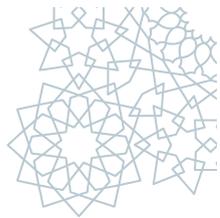
Passa boa parte da confissão negociando com o padre que, no seu entender, pode resolver tudo. O perdão dos pecados depende mais das qualidades do confessor do que da contrição e arrependimento do confessado.

Lá pelas tantas, o discurso muda e Deus passa a ser o responsável direto por seus atos e, conseqüentemente, seus pecados, uma vez que ele tudo sabe e vê. Diz Filó:

Eu cumpro à risca o plano d'Ele, sobre o que foi e o que há de vir. Nas mãos d'Ele, que será de mim? Nas suas mãos estarei salvo porque um padre confessor não recusa nem regateia o perdão. (Ribeiro, 1981: 100)

Estas minhas contas são minhas? Não, elas são de Deus, só d'Ele, Senhor da sina de cada um. (Ribeiro, 1981: 396)

De réu confesso, torna-se vítima e se diz cria de Deus. Fez o que fez porque Deus permitiu. Segundo a visão peculiar do personagem, não poderíamos esperar outra reação. Vivendo no plano material somente, trata os assuntos de ordem superior como se fossem comuns, chão-chão, terra-terra. Nada de crises e dores de consciência. Há muitos questionamentos, mas todos eles sem profundidade. São indagações com fins práticos, materiais. Chega a pensar num pacto com o diabo, como Fausto, para ganhar mais tempo de vida, mas nem isso realiza. Não há conflito entre o bem e o mal porque tudo está na mão de Deus, que tudo vê e tudo governa.





De forma acentuadamente diferente é a relação de Riobaldo com Deus. Crente fiel, não tem dificuldades com o Ser supremo. Suas dúvidas e embaraços estão direcionados para o avesso de Deus: o diabo, o diabólico que permeia situações, acontecimentos, pessoas, lugares, tudo. O que o incomoda é o lado sombrio do mundo, pois a consciência de que ele existe e tem força é clara nas reflexões que faz. O fato de repetir inúmeras vezes a frase: “O diabo na rua, no meio do redemunho...” (Rosa, 1967: 11), enfatiza justamente a preocupação com o demoníaco. A luta entre o bem e mal leva Riobaldo a fazer, em situação extrema, o pacto com o diabo, para ter força e poder para acabar com os inimigos, em especial o pactário Hermógenes.

Mesmo mergulhado em conflitos e desajustes, na vida, Riobaldo soube ver que “O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!” (Rosa, 1967: 241-242). E concluir que “O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é o homem humano. Travessia” (Rosa, 1967: 460).

A condição humana é que permite as misturas, os desregramentos, enfim, deixa o diabólico reinar, interferir e transformar a vida das pessoas em infernos. Ela que, dentro do atraso e da ignorância, vivendo em condições precárias, num sistema arcaico, desconhece ou pouco conhece do sentido adâmico do viver. Pouco sabe da existência do bem e do mal, quando muito, enxerga o maniqueísmo primário do contra e o a favor. Assim também é a presença de Deus: o Ser todo poderoso, inacessível e responsável por tudo, inclusive pelas desgraças e desmandos pessoais.

Filó diz: “Pode Deus não me ter dado uma boa balança de peito, diferenciadora do bem e do mal? Não, o mais provável é que eu tenha posto tanto peso no prato dos pecados que estraguei minha balança” (Ribeiro, 1967: 96).

Filó está no limiar da consciência adâmica do viver, mas ainda de forma muito difusa. Ele ainda acredita em Deus como um velho barbado e sentado no trono, dando ordens.

Riobaldo já superou este estágio. Prova disso são os conflitos vividos em torno de todas as ações, atitudes e decisões. Reconhece que o homem está no caminho da evolução. A busca de Deus é a busca, não da salvação da alma, como acredita Filó, mas da perfeição, do aprimoramento humano.

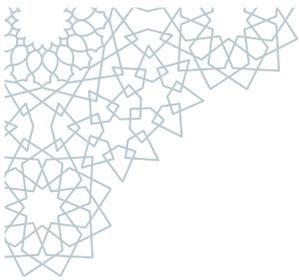
O último tópico do confronto entre as duas obras escolhidas é o perfil de cada personagem, o Eu que perpassa a narrativa, cada um à sua maneira, evidenciando características psicológicas, comportamentos, valores, atitudes etc., nos dando idéia de como é, em essência, cada personagem.

Filó, no exercício da confissão, diz:

Que é o que liga e solda o menino que fui no Lajedo, com o rapaz das Cagaitas? Os dois com o moço soldado e cabo de São João del Rey e com o homem feito da Águas Claras? Eles quatro com o marido de siá Mia, daqueles anos ansiosos do Brejo dos Alves? E todos eles com o velho doente que sou agora?

Todos somos um, mas cada qual é diferente. (Ribeiro, 1967: 68)

A conformidade de Eus incomoda Filó, principalmente porque ele os vê, não como processo de evolução, mas fragmentos de um Eu que até agora não se encontrou.



De origem humilde, ele não tinha registro civil, só vai conseguir mais tarde, por conta do casamento e do título de eleitor; com isso também consegue legalizar os bens. Recebe, ou melhor, se dá, vários nomes, segundo a ocasião e a necessidade. Chega ao fim como Coronel Philogônio de Castro Maya – seu Filó – fazendeiro de muitas posses. Com traços marcadamente machistas, de fala direta e dura, revela um desconforto com relação a isso. Diversas vezes retoma a questão dos Eus. É ponto nevrálgico que remete a Heidegger.

A interpretação ontológica do mundo foi privilegiada através de uma análise do manual intramundano porque, sendo em sua cotidianidade tema constante, a presença não apenas é e está num mundo, mas também se relaciona com o mundo segundo um modo de ser predominante. Na maioria das vezes e antes de tudo, a presença é absorvida por seu mundo. (Heidegger, 1988: 164)



A verdade é que Filó busca uma presença que se relaciona com o mundo, agora já velho e sozinho. Mas na força da idade ele conhecia uma única maneira de estar e se relacionar com o mundo: pela posse e pelo mando. Ele desconhece outro tipo de relacionamento. Em pouquíssimos momentos da vida conseguiu resvalar em algum modo de ser-com que logo desvanecia, quando entrava em jogo o poder.

Outro traço forte da personalidade de Filó é a coragem. Ela rendera-lhe coisas positivas e negativas.

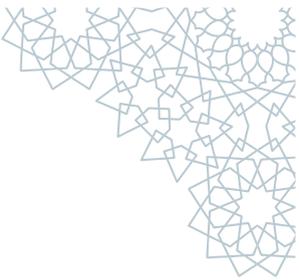
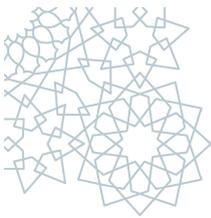
Positivo é o fato de se ter feito sozinho, de ter atingido respeitabilidade, bom casamento e muitos bens materiais.

O negativo é ter feito negócios escusos e se tornado o matador frio e calculista que foi. Acabava com o adversário sem pestanejar.

O caldo final, como diria o personagem de si mesmo, é o ser fragmentado que ele mesmo não consegue soldar, juntar os cacos. O tom irônico, às vezes mordaz, nos leva ao último apelido do personagem, entre tantos que já tivera. Termina com Filó, corruptela do nome próprio que remete ao tecido poroso, semelhante a uma rede, de pouca consistência, de quase nenhuma substância. Este é o soldo do personagem: na aparência, simples e superficial, em essência, complexo e problemático.

Riobaldo é o avesso de Filó: reflexivo, medroso, cauteloso, inseguro, cuidadoso, amoroso, religioso na verdadeira acepção da palavra. Carrega consigo dois remorsos profundos. O primeiro está relacionado com a vida de jagunço: o de ser-com no mundo do sertão. Diz ele: “Eu podia ser: padre sacerdote se não chefe de jagunço, para outra coisa não fui parido” (Rosa, 1967: 15). A marca do personagem é estar em conflito sempre. E nos coloca o paradoxo que remete a Maquiavel (1995): “o Príncipe, pelo dom de Deus, governa almas”. Ser no sertão aponta para a contradição de quem tem esse poder, o padre ou o chefe dos jagunços. Ele não teve oportunidade de estudar e ser padre; seguiu caminho contrário. Para governar almas foi chefe de jagunços, posto que lhe rendeu glórias e profundos dissabores. A consciência o leva a dizer: “Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta” (Rosa, 1967: 15). O conhecimento aflora neste instante de reflexão, fazendo-o pensar nos efeitos e concluir: poderia ter seguido o caminho





do bem, poderia ter sido útil à sociedade. No entanto, seguiu rumo contrário, foi ser jagunço, chegou a chefe, engrossando a fila dos fora-da-lei, dos que estão aquém do sentido adâmico do viver. É na condição de jagunço que também recebe nomes variados, como Urutu Branco e Tatarana, caminhando de certa forma para a perda da identidade. Na medida em que entra na narrativa propriamente dita, vai crescendo o sentimento de desajuste. A consciência de que vivia no caos e quer buscar o cosmo, entranha o ser do personagem que o leva a dizer: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpa em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou? O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá” (Rosa, 1967: 109). O fragmento remete e evidencia os dois remorsos de Riobaldo. O primeiro, de seguir vida de jagunço que, em essência, nada tem a ver com ele. O segundo está ligado a Diadorim. Riobaldo como chefe é que teria de enfrentar o Hermógenes. Mas, não. Fugiu para ver ou mandar recado para Otacília. No momento crucial do embate, as providências tinham de ser tomadas. Diadorim assume o lugar de Riobaldo e se sacrifica. Esta é a neblina que ele não consegue dissolver, vencer. Tanto quanto Filó, Riobaldo quer contar, confessar, embora seja muito dificultoso, justo pelo remorso que carrega com relação a Diadorim.

As escritas do Eu aparecem em cada obra segundo as peripécias vividas por cada personagem. Tanto um quanto o outro passa pela experiência da metamorfose e, cada um à sua maneira, escreve os fatos segundo as condições que teve e visão de mundo que foi capaz de

apreender. Riobaldo os vê como aprimoramento, como processo interior de caminhada do mal para o bem, do caos para o cosmo, do animal para o humano. Filó, ao contrário, se vê como ser fragmentado, como partes do ser que não conseguiu se construir, dar-se integridade, como pessoa.

Retomando o início do estudo, as ressonâncias, as diferenças, os traços que são comuns entre as obras serviram para espelhar escritas do Eu que testemunham a interferência forte do ser-com-no mundo prático. Quando o ser se abre para compartilhar e experienciar a troca, o movimento de humanização se acelera; quando se fecha ao intercâmbio, tornar-se humano é processo lento. ●

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEIDEGGER, Martin. 1988. *Ser e tempo*. vol. I. Petrópolis: Vozes.

MACHADO, Ana Maria. 1976. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Imago.

MACHIAVEL. 1995. *O príncipe*. São Paulo: Cultrix.

MENESES, Adélia Bezerra. 1995. *Do poder da palavra*. São Paulo: Duas Cidades.

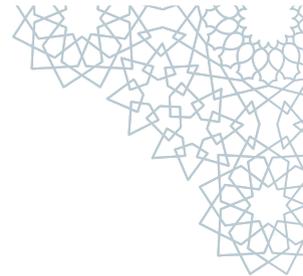
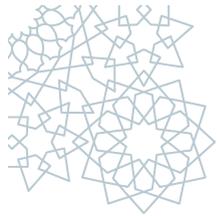
RIBEIRO, Darcy. 1981. *O mulo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RONCARI, Luiz. 2007. *O cão do sertão*. São Paulo: Unesp.

ROSA, Guimarães. 1967. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZAMBUJA, Darcy. 2003. *Teoria geral do Estado*. 44. ed. São Paulo: Globo.
- BOLLE, Willi. 2004. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34. (Coleção Espírito Crítico).
- CELSO, Afonso. 2006. "Por que me ufano do meu país". Disponível em: <http://www.ihp.org.br/docs/jfan20030106.htm>. Acesso em: 30 set. 2006.
- CUNHA, Euclides da. 2006. *Os sertões*. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/euclidesdacunha/sertoess/2-00.html>.
- DERRIDA, Jacques. 2002. *Torres de Babel*. Tradução de Júnia Barreto. Belo Horizonte: UFMG.
- ENRIQUEZ, Eugène. 1974. "Imaginário social, recalçamento e repressão na organização". *Revista Tempo Brasileiro: a história e os discursos*, Rio de Janeiro, n. 36-37, p. 56, jan./jun.
- GIDDENS, Anthony. 1997. *Os contornos da modernidade tardia*. 2. ed. Oeiras: Celta.
- GROPPALI, Alexandre. 1962. *Doutrina do Estado*. 2. ed. São Paulo: Saraiva
- HARTOG, François. 1999. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG.
- HARVEY, David. 1996. *Condição pós-moderna*. 6. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola.
- HOBBSAWM, Eric. 1995. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras.
- LULL, James. 1998. "Significação em ação". In: RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo. *Comunicação na era pós-moderna*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- MENEZES, Aderson de. 1996. *Teoria geral do Estado*. 8. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Forense.
- NEIRA, Hernán. 2000. Cultura nacional, globalização e antropofagia. In: SANTOS, Luiz Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocias culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, NELAM/FALE/UFMG.
- PHILIPPI, Jeanine Nicolazzi. 2001. *A lei: uma abordagem a partir da leitura cruzada entre Direito e Psicanálise*. Belo Horizonte: Del Rey.
- RAMA, Angel. 1989. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama.
- ROSA, João Guimarães. 1970. *Grande sertão: veredas*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SANTOS, Douglas. 2002. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Unesp.
- SOARES, Mário Lúcio Quintão. 2001. *Teoria do Estado: o substrato clássico e os novos paradigmas como pré-compreensão para o Direito Constitucional*. Belo Horizonte: Del Rey.



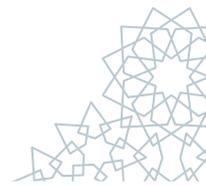
“O senhor vá me escutando...”

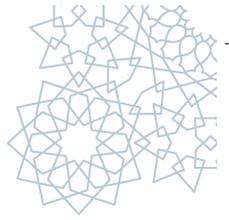
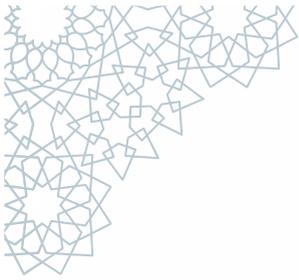
Ouvir e ver a literatura de João Guimarães Rosa

Bruno Flávio Lontra Fagundes

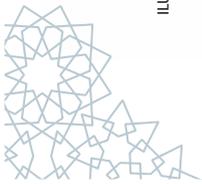


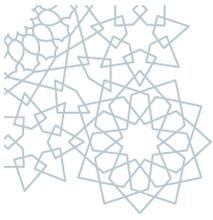
Doutorando do Programa de Pós-Graduação
(PPG) do Departamento de História da
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).





ILUSTRAÇÕES GREGO





"O SENHOR VÁ ME ESCUTANDO..." OUVIR E VER A LITERATURA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Este artigo aponta a relação de Guimarães Rosa e sua literatura com a edição de seus livros entendidos como mídia e com as chamadas mídias modernas, tais como o rádio, o cinema e os magazines ilustrados, relacionadas a contextos históricos latino-americanos. Guimarães Rosa e sua literatura não estiveram alheios a um tempo histórico de produção e transmissão de textos e imagens fora do livro, e essa realidade parece estar presente na literatura do escritor tomada não só como elaboração textual, mas também paratextual, principalmente tendo em vista a interferência e a participação do escritor na elaboração de seus livros publicados pela Livraria José Olympio Editora.

"EL SEÑOR VA ESCUCHÁNDOME..." OIR Y VER LA LITERATURA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Este artículo señala la relación de Guimarães Rosa y su literatura con la edición de sus libros entendidos como divulgación, y con las modernas divulgaciones, tales como la radio, el cine y los periódicos ilustrados, relacionados a contextos históricos latinoamericanos. Guimarães Rosa y su literatura no estuvieron aliados a un tiempo histórico de producción y transmisión de textos e imágenes fuera del libro, y esa realidad parece estar presente en la literatura del escritor tomada no solamente como elaboración textual, pero también paratextual, principalmente teniendo en vista la interferencia y la participación del escritor en la confección de sus libros publicados por la Livraria José Olympio Editora.

يمكنك ان تستمر في الانصات يا سيد... : الإنصات و المشاهدة في أدب جواو كيمايس روزا

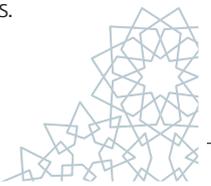
يبحث هذا المقال علاقة الكاتب البرازيلي جواو كيمايس روزا و أدبه مع نشر كتبه المعتمدة إعلاما و ما يسمى بالوسائط الحديثة للإعلام مثل المذيع والسينما و المجالات المصورة المرتبطة بالسياقات التاريخية لأمريكا اللاتينية . و لم يكن كيمايس أو أدبه بعيدين عن الزمن التاريخي الذي تميز بإنتاج و نشر النصوص و الصور خارج الكتاب ، و يلاحظ ان هذه الحقيقة حاضرة في أدب لكاتب الذي لا يعتبر فقط بلورة نصية و لكن بلورة موازية للنص ، خصوصا إذا علمنا بأن الكاتب كان يتدخل و يشارك في إعداد كتبه المنشورة من طرف دار النشر جوزي أولمبيو .

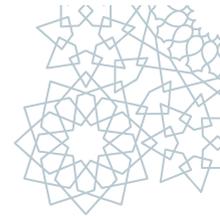
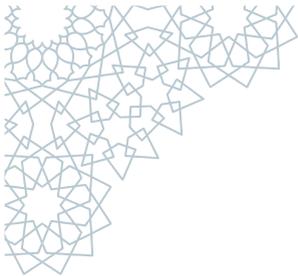
"ATTENTION À CE QUE JE VOUS RACONTE..." ENTENDRE ET VOIR LA LITTÉRATURE DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Cet article signale la relation entre Guimarães Rosa et sa littérature et l'édition de ses livres en tant que média, et ce qu'on nomme les media modernes, telles que la radio, le cinéma et les magazines illustrés, se rapportant à des contextes historiques latino-américains. Guimarães Rosa et sa littérature n'ont pas été étrangers à un moment historique de production et de transmission de textes et images en dehors du livre, et cette réalité semble présente dans la littérature de l'écrivain prise non pas seulement comme élaboration textuelle, mais aussi paratextuelle, surtout si l'on considère l'intervention et la participation de l'écrivain dans la confección de ses livres publiés par la Livraria José Olympio Editora.

"LISTEN TO ME, SIR..." HEARING AND SEEING THE LITERATURE OF JOÃO GUIMARÃES ROSA

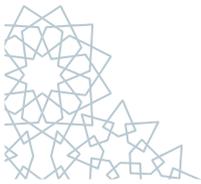
This article elaborates on the relationship between Guimarães Rosa, together with his literature, and the publishing of his books as media, including the so-called modern media, such as radio, the cinema and illustrated magazines, regarding an historical Latin American context. Guimarães Rosa and his literature were not strangers to a historical period of production and broadcasting of texts and images off the printed page, and this reality seems to be present in this author's literature when considering it not only as a textual elaboration, but also as a paratextual one, especially in view of the participation of the author in the production of his own books published by the Livraria José Olympio Publishers.

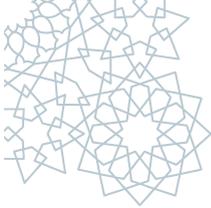




A frase que encabeça esse texto é de um personagem do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. O livro, como se sabe, é o relato de um sertanejo ex-jagunço, Riobaldo Tatarana. Ele conta sua história a um senhor que percorre o sertão a fim de registrar em livro uma região brasileira cuja paisagem geográfica e cultural se vai modificando ao longo do processo histórico de interiorização e modernização do Brasil nos anos 1940 e 1950, e que toma Riobaldo como testemunho. O senhor que ouve o ex-jagunço leva consigo uma máquina fotográfica, prática comum às expedições geográficas do Brasil ao longo do século XX: “Tocamos, fim que o mundo tivesse. Só deerrávamos. Assim como o senhor, que quer é tirar instantâneo das coisas, aproximar a natureza. Estou entendido. (...)” (Rosa, 1967: 58). Vez por outra, esse senhor é interpelado por Riobaldo, que tenta conduzir as histórias e ordenar a escuta de seu interlocutor. A frase que começa esse texto é uma das tantas interpelações que o sertanejo faz a esse senhor que vai anotando estórias para depois escrever o livro: “o senhor vá me escutando...”.

Talvez considerada “coisa à-toa, sem significado”, motivação e dimensão pouco trabalhada da literatura de Guimarães Rosa, a frase que começa esse texto é emblemática, porém. Ao se dirigir ao senhor a fim de que o escute, o jagunço Riobaldo está sugerindo que existe uma relação entre palavra que se ouve e palavra que se escreve. Porque sabe que o senhor que lhe escuta pode escrever um texto que não é o que ele, Riobaldo, escreveria, o ex-jagunço tenta controlar isso, advertindo sempre para que o senhor lhe vá escutando como quem dissesse: “me escute bem, para depois o senhor não modificar





o que eu lhe digo”. A dimensão do escrito e do escutado muitas vezes é ambígua, o escrito não é o registro do oral, e a literatura de Guimarães Rosa parece indicar um caminho fecundo para se analisar, na história brasileira, as relações entre oralidade e escrita, entre texto e livro, entre palavra e imagem.

O fato de o senhor carregar uma máquina fotográfica também é bastante significativo. A expansão da fotografia ao longo do século XIX europeu, e depois a expansão e constituição de uma cultura iconográfica alavancada pelo aperfeiçoamento dos processos de impressão e difusão de imagens, provavelmente marcaram os dispositivos cognitivos humanos mais do que ainda se sabe. O tema do “visual” passou a fazer cada vez mais sentido se levado em conta um sistema de memória que não mais se desprendia da circulação de imagens, em livros e em outros tantos suportes, um sistema de memória que, pela palavra, aciona um complexo cognitivo que faz entender as coisas à medida que podemos vê-las. A literatura de Rosa participa de uma geração de intérpretes do Brasil que, por sua palavra literária plena de imagens em livros ilustrados, fazia ver uma região do Brasil à sua maneira: o sertão de Minas era visto e ouvido pelas ondas do rádio, pelos livros, revistas e jornais ilustrados que desenham e fotografam a região sertaneja que será o espaço de criação de Guimarães Rosa.

Analisamos a literatura do escritor numa perspectiva da história da leitura e da edição, lançando um olhar que estende o sistema literário ao papel que nele desempenha a relação do escritor com o leitor, mediada por formas de circulação de textos em equipamentos, dentre os quais o livro é um dos mais salientes, mas

não o único. Para a história brasileira, investigar a obra de Guimarães Rosa sob essa perspectiva mostra a particularidade de formas sociais próprias de leitura e o papel que nelas exercem o livro, ou sua ausência. Nos limites desse artigo, sugerimos paradoxos que inscrevem Rosa e sua literatura em dois planos: no de uma tradição sociocultural alta que tem no livro sua condição e no de uma tradição cultural cuja ausência do livro não impede formas de circulação de textos muitas vezes proscritas da tradição analítica.

As análises textuais que supõem a existência de textos só em livros nem sempre esgotam as análises possíveis de textos, já que estes contêm artifícios criativos e estratégias compositivas que nem sempre têm a palavra escrita como fonte e origem, e nem o livro como forma precípua de circulação da palavra. Muitas vezes, os textos ganham uma existência em livro, embora tenham sido concebidos e feitos para existirem fora dele, em suportes como a voz, por exemplo – no teatro, no rádio, na praça pública. Paul Zunthor faz advertências sobre o papel da voz no teatro medieval que podem valer para as tradições de leitura que, durante muito tempo (e não será até hoje?), viveram da leitura sem o livro (Zunthor, 1993).

O autor sanciona um método analítico que leve em conta contextos de produção, circulação e recepção de textos. Critica a crítica literária que historicamente tomou a literatura medieval como textos que teriam sido elaborados para serem lidos no manuscrito e no recesso da leitura silenciosa e solitária. Ao fazer isso, a crítica, para Zunthor, não consegue “ouvir” o que é fundamental na literatura medieval: a voz. O que sugere o autor são métodos de análise que não encarcerem o texto na



palavra escrita no livro, mas que possam capturar sua existência em outros suportes e para leitores que podem apreendê-los sem mesmo saber o código verbal mediante a leitura visual. As teorias da leitura pregam a idéia que ler nem sempre é ler no livro, mas é ouvir um outro que lê. Vejamos breve depoimento jornalístico sobre o rádio feito por Guimarães Rosa para a seção Rádio & TV, do *Correio da Manhã*, de 20 de novembro de 1953.

Gosto do rádio, uso-o muito. É uma espécie moderna de musa. É uma regra: estou escrevendo, estou lendo, estou fumando, estou ouvindo. Subouvindo, talvez seja mais certo dizer. Isto é, o aparelho fica ligado, a música trabalhando de isolante, para defender a gente dos rumores desconstruídos da realidade em volta, sempre tão excessiva. Música ou canto, pois em geral não somo com a parte conversada, falam no vácuo. Uma vez uma empregada disse a minha mulher: –“o patrão não gosta de novela, mas bem que ele escuta o capítulo inteiro...” (ocupado com a cabeça noutra parte, como é que eu ia saber se era Novela, “Hora do Brasil” ou catarata de anúncios?). Também confessando desconfio de que o meu muitas vezes abuse de ser o “rádio do vizinho”, o desembeitado, o errado, o barulhento. E mais seria se não fosse a polícia de minha mulher, pois Ara controla o quanto pode essa vazão radiofônica. Há músicas (Mozart, operetas, Beethoven, valsas, Wagner, Schubert, canções populares, velhas de mais de vinte anos etc.) e vozes com charme especial (Ademilde Fonseca, Virginia Lane, Heleninha Costa, Carmélia Alves, Emilinha Borba etc.) que varam a cortina de cortiça da concentração – fico

vulnerável, rendo-me, paro para escutar de verdade. Tempo de carnaval – adoro: marchas e marchinhas dão energia e alegria, bebidas na torneira. Atualmente quase fico na M. da Educação ou na Eldorado. Mas voto que a Eldorado, em tudo mais ótima, devia mudar, ou variar, ou suprimir aqueles prefixos (?) musicais de programas, principalmente os vespertinos, sofisticados no gênero melancólico. Quando estou escrevendo uma passagem estreita, preciso de “dopar-me”, então requeiro musa apropriada, isto é, troco para o toca-discos. Televisão? Não. Agora, o que mais vale na minha opinião – o papel do rádio no interior do país, suas responsabilidades, sua importância. Destrói o fundo folclórico, eiva a tradição, desregionaliza. Mas diverte, consola, anima, alegre, faz companhia. No sertão, encontrei pessoas que nunca viram nem vão ver o trem de ferro, mas que acompanham pelo rádio as partidas de futebol carioca, torcem e discutem, sabem o nome de todos os nossos jogadores. E, de certos lugarejos, nos campos gerais, sempre alguém era escalado, às segundas, quartas e sextas-feiras, para montar a cavalo e ir à vila, ou ao arraial, distante várias léguas, a fim de ouvir a “novela”, e, na volta, no dia seguinte, repeti-la a toda população do povoado, para isso reunida. Não é sério? Não é comovente?

Uma declaração desse quilate vinda de um escritor tido como um bruxo “da linguagem”, alquimista “da palavra” é, no mínimo, inusitada, ou convida-nos a auscultar o coração da criação rosiana para buscar interfaces e interações de sua requintada palavra poética com outras matrizes ou derivações criativas que nem sempre têm exclusivamente o livro como fonte.



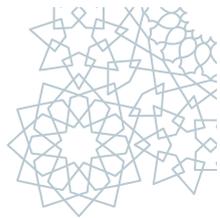
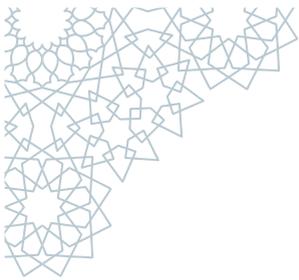
Longe de reduzir a literatura do grande escritor brasileiro do século XX João Guimarães Rosa à história ou a contextos históricos, consideramos, porém, que o escritor talvez nunca tenha sido só um homem “da palavra” – ainda mais da palavra escrita no livro. E que o escritor, é possível, encontrou em sons e músicas de palavras que se transmitem fora do livro um grande celeiro de oportunidades de onde retirava palavras que ia grafando nos livros em formas de “modos de dizer e falar” que recuperavam graficamente aqueles sons e músicas quando falados em alta voz. A história brasileira registra, ao longo dos anos 1930 e seguintes, anos da expansão da mídia rádio, muitos programas de leitura de textos literários, ora como publicidade de livros, ora com objetivos educativos e de formação. E a construção de bibliotecas públicas, pelo menos em tese, continha em seus projetos o detalhe da construção de espaços de leitura e de escuta coletiva de textos.

Partindo de um escritor como Rosa, que sempre está associado ao livro e de cuja literatura concebemos uma fruição executada no recesso da poesia lida em silêncio, nos termos bem desenvolvidos por Roger Chartier, o depoimento do escritor ao *Correio da Manhã* transcrito acima é, no mínimo, revelador, sugerindo a filiação de Rosa a um mundo das leituras em *haute-voix*. Era Rosa mesmo quem dizia que seus textos eram para ser lidos em voz alta. Coisa frugal, insignificante, de quem carrega a herança de um sistema intelectual auditivo e oratório? Sim, é possível. Mas também, possivelmente, uma cultura do que se ouve como resquício de processos coletivos de leitura em voz alta e que a tradição crítica deixou de lado acreditando que os textos vão só em livros.

Entendemos ser razoável acreditar que os textos possuem outros modos de ser transmitidos, e a literatura de Rosa, de alguma maneira, se constitui no plano dos trânsitos possíveis de textos que não se limitam ao livro, além de, na própria literatura, se referir aos modos de sua realização: a voz da leitura da novela que se escuta no rádio, por onde os textos se transmitem, está referida em uma das novelas de *Corpo de baile*, “Dão-la-lalão” – a história de Soropita. Nela, o protagonista vai ao povoado do Andrequicé ouvir a novela de rádio para, no dia seguinte, repetir a todos do povoado onde mora, reunidos para “lerem” o capítulo pela boca de Soropita.

Do povoado do Æo, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir - segunda, quarta e sexta - por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na idéia, e, retornado ao Æo, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que florescia e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias se espraiaava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões (...) (da novela “Dão-la-lalão” - Rosa, 1956: 469)

A literatura também recebe do mundo injunções e constrangimentos. O escritor coloca a seu favor os elementos de um tempo novo que pode lhe fornecer itens para sua criação literária. Uma análise da relação entre o oral e a mídia rádio a partir da literatura de Guimarães Rosa indica que não necessariamente o rádio



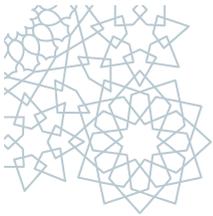
vai destruir o oral, destruir as tradições em cujo seio palavras vão de boca a boca. Não! Na novela “Dão-la-la-lão”, a novela do rádio potencializa as histórias, o que garante mais motivos e temas de reuniões e encontros entre as gentes do povoado. E a palavra oralizada aumenta mais ainda. A literatura de Rosa sugere-nos que a modernidade do rádio e das formas de transmissão de texto que não são o livro podem concorrer para fazer os textos circularem ainda mais, desde que não se entenda texto como sinônimo de palavra escrita e lida em papel. Martin-Barbero sugere que os anos 1930 nas sociedades latino-americanas integram o rádio como um elemento de cultura que se desenrola em contextos sócio-históricos que estavam alheios ao contato com os livros. O autor acredita que o encontro entre palavras oralizadas escutadas no rádio criaram uma dinâmica cognitiva outra em que o livro contou pouco (Martin-Barbero, 1997).

Não denegamos o Guimarães Rosa que foi fixado por anos de assimilação crítica, mas agregamos uma interpretação que o coloca também como um habilidoso tradutor para a palavra de mensagens sonoras da cultura que circulavam não só pela oralidade cantada dos homens sertanejos que o escritor ouvia desde a infância ou em viagens para o sertão. Rosa pesquisava em campo a língua sertaneja ou a recolhia através de correspondentes em Cordisburgo, Paraopeba e cidades sertanejas, mas o que sugerimos é que o escritor também transitou por formas de circulação de mensagens disseminadas na vida coletiva brasileira, como músicas e textos em rádio, por exemplo.

A história cultural postula o livro como um dos suportes de transmissão de textos e examina as formas de suas

interações com outras formas de transmissão das palavras na cultura. Com ela, acreditamos que os textos são escutados sempre, e mesmo se lemos em silêncio há ali uma voz, que está silenciada, mas que existe. Eventualmente lemos alto para escutar nossa própria voz como a voz do outro que foi silenciada na história, com o advento dos espaços privativos de leitura que fizeram do livro e da leitura íntima uma sociabilidade que se desgarrou dos controles coletivos da leitura comunitária. Aqui, partimos da hipótese de que, em vida, Guimarães Rosa mesmo foi o grande agenciador de como seus textos deveriam ser lidos e como ele deveria ser entendido – a crítica de Literatura e da Cultura em geral não comprou o agenciamento do escritor sem muitos questionamentos, seguindo seus ditames?

A tarefa de investigar a literatura de Guimarães Rosa não pode desdenhar de sua vasta fortuna crítica e os termos com que ela cunhou uma espécie de “leitura certa” de Rosa. O escritor soube muito bem agenciar uma leitura de sua obra, pontuando alguns temas como mais importantes a serem observados se se quisesse apreender seu sentido. Sem atribuir ao escritor uma função de crítico literário, não podemos desprezar, no entanto, o fato de que ele também tinha lá suas convicções sobre o que deve ser a análise da literatura. Como qualquer pessoa, possuía noções e convicções sobre a literatura de um modo geral, e sobre a sua em particular, a qual devemos ouvir, mas não necessariamente concordar e restringir-nos a elas. É importante separar a obra do que o autor diz de sua própria obra. Guimarães Rosa se relacionava com a cultura histórica viva da sociedade de um modo que talvez nem ele se desse conta.



Para o exame das convicções que o escritor possuía sobre sua literatura, o texto publicado de seu diálogo com Gunter Lorenz, realizado em 1965 em Gênova, é fundamental (Rosa, 1994). Nele, o escritor pauta um certo modo de se ler sua literatura, mas é ali também que sugere outras leituras de sua obra sobre as quais não punha ênfase.

Embora tenha redundado em vasta fortuna crítica ao longo das décadas, uma grande interpretação da obra de Rosa reforçou sua sofisticada elaboração textual como essência literária, em desatenção à habilidade do escritor em lidar com outros códigos não-verbais, seus procedimentos de interferência na obra tomada como texto e livro; e, principalmente, em desatenção ao que a literatura do escritor pode nos dizer de um sistema literário em que o livro é ausente, e, por esse motivo, nem sempre inspirador da escrita. Em outras palavras: a habilidade do escritor com o desenho, seu gosto e hábito de ouvir rádio, ler revistas ilustradas e ver cinema.

Guimarães Rosa foi mesmo um renovador da literatura brasileira. Ao trazer as marcas da oralidade para dentro do livro de uma forma radical, sem precedentes na história da literatura brasileira, o escritor, talvez sem se dar conta, rompia com as balizas de uma forma de pensar, e atuar sobre, a literatura. Forma essa que restringia o texto ao suporte do livro e entendia a leitura como prática silenciosa e intimista feita com os olhos, dispensando o recurso da voz. Tudo ambivalente em se tratando de João Guimarães Rosa, porque é do livro que vem sua autoridade, sua colocação social, embora seja, também, a autoridade da tradição de comunidades leitoras

que lêem sem o livro outra fonte profunda de sua autoridade literária e cultural. E o escritor sempre soube marcar muito bem sua filiação a esse universo de leituras sertanejas e de contação de histórias de onde provinha.

João Guimarães Rosa dizia que no sertão os homens não têm mais o que fazer com seu tempo livre a não ser contar histórias, e acentuava que a diferença entre ele e os vaqueiros era que estes contavam histórias enquanto ele as escrevia (Rosa, 1994: 33). A afirmação do escritor é paradoxal, ao mesmo tempo simplificadora e reveladora. Simplifica, sobremaneira, seu trabalho de escritor em meio a uma comunidade de iletrados que praticamente não vivem a leitura no livro – e muito menos a escrita no livro. Rosa não era como os sertanejos a que ele se refere, pois ele sabe escrever e o que ele faz não é apenas uma diferença pequena. É uma grande diferença! Saber escrever numa comunidade de sertanejos, ser escritor numa comunidade em que as práticas corriqueiras das histórias não supõem o livro e a escrita, a leitura silenciosa e intimista, crava uma mediação insuspeita: a do livro e a do código alfabético. Rosa não era, nesse sentido, como todos aqueles homens.

Por outro lado, a imersão e o enraizamento, desde a infância, numa comunidade de contadores de histórias de alguma maneira o faz igual a toda a comunidade, e simplesmente escrever as histórias, ao contrário da comunidade toda que as contava, marca pouca distinção também, e por um motivo simples: o de que seus livros trazem as marcas da oralidade corriqueira, fazendo com que os textos observem as exigências da performance oral própria das histórias e dos modos de dizer

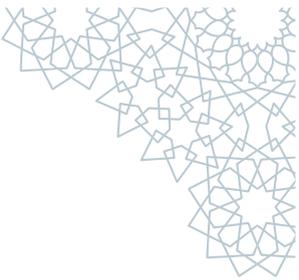
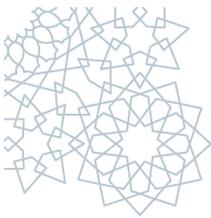




quando são ouvidos da boca dos sertanejos. Nesse sentido, o escritor difere pouco dos demais sertanejos. Ele escreve estórias que são como histórias contadas, uma vez que as histórias são mais ouvidas do que lidas. Se era Rosa mesmo quem dizia da leitura alta de seus textos, é razoável que sua percepção estivesse ancorada tanto na tradição de contação de histórias do lugar de onde provinha, como na inovação transmissora de textos que mídias modernas de seu tempo histórico, como o rádio, incrementavam. Sobre tudo isso é legítimo se indagar, rediscutindo premissas há muito tempo assentadas na tradição analítica que restringe o modo de publicação dos textos ao livro impresso.

Entendemos o livro impresso como uma mídia, por abranger espaços geográficos muito mais amplos e por seu atributo de possibilitar uma mediação entre homens antes inexistente. A partir do livro impresso, os homens não precisam mais ir à praça pública para ouvir os textos, eles podem vir até ele, e ouvir o texto de um outro pode ser ler o que o outro escreveu, sem precisar ir até ele para ouvi-lo falar. Com o advento das mídias modernas, o rádio em especial, e o desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens, os textos podem se compor com imagens, e podem, ainda, ser transmitidos por uma voz que não mais precisa estar presente no momento em que ele é falado. Os textos ganham outros suportes de transmissão. A literatura de Rosa ganha um viés de análise, a nosso ver, fecundo em se tratando de literatura com forte raiz na tradição da relação oral-escrito.

Mas é também com as imagens que Guimarães Rosa demonstra habilidade.



Não são poucas as suas histórias com os desenhos, presentes em cartas a parentes e amigos. Sua estória com Poty, um dos ilustradores da Livraria José Olympio Editora, é emblemática. O escritor sempre manifestou vontade de que o desenhista da editora fosse com ele ao sertão para desenhar paisagens e coisas, de tão encantado que era com seu traço. Mas o escritor também era um “amador” de desenhos. Em seus manuscritos, há desenhos para capas e índices de seus livros feitos por ele que terminaram não vingando. Há algo de inusitado nessas histórias que sugerem que o hábito de desenhar do escritor era mais que uma simples “coisa de artista”, ou passatempo para os momentos de entressafra criativa: o fato de que Guimarães Rosa sempre “levava a sério” os desenhos de paratextos de seus livros.

Se admitimos, a título de exercício de imaginação e análise, que a crítica da literatura restringe sua existência à forma “enlavrada” – o que não é verdade –, há ainda outro ponto saliente: a letra pode se articular às imagens em forma de uma comunicação mista, a ilustração, para cuja análise convém se observar os dois planos com que o livro pode dizer coisas ao leitor: o textual e o paratextual. Os materiais que compõem o além-do-texto no livro não devem ser desdenhados; imagens em livros que percorremos com os olhos – imagens de capa, contracapa, orelhas, miolo – se juntam às imagens que fazemos imaginativamente na mente quando lemos palavras nos textos. Mais uma vez, aqui está em pauta certa forma de conceber o literário dentro de uma tradição crítica que se fechou no texto, além de imaginar um leitor quase sempre instruído. “Ela [a ilustração] se rearticula à história da edição e da leitura, fundada

sobre a materialidade do objeto, e essencialmente do livro” (Lemen, 1993: 230 – tradução minha).

Em *Primeiras estórias*, corre a notícia, controversa, de que o índice ilustrado na primeira orelha do livro teria sido feito pelo próprio escritor, e depois retocado por Luiz Jardim, o ilustrador da editora que assina a ilustração dos desenhos de capa; em *Estas estórias*, Rosa fez desenhos para um outro índice ilustrado, mas a edição o rejeita; para *Corpo de baile*, o desenho de um buriti por Poty teve como condição a aceitação pelo escritor; para *A fazedora de velas*, um livro planejado, o escritor chegou a fazer o desenho da capa. Em seus arquivos, existem provas de capas de livros com pequenos “acertos” de Guimarães Rosa. A história de Rosa com as imagens não é casual: ela sugere uma relação com os paratextos dos livros, tendo, no fundo, uma vontade de torná-los publicação. Há estudos no campo das Letras que tratam, de um ponto de vista semiótico, a relação do escritor com códigos visuais, mas estamos especulando que Rosa tinha intenções expressivas ao tratar com desenhos, e que, ainda, de alguma maneira, percebia que sua obra se fazia obra também no tratamento que desse a seus livros, a seus paratextos, sem se limitar ao texto.

E, fato revelador, Guimarães Rosa tinha em sua biblioteca alguns manuais de desenho e de ilustração. Se o investimento no desenho fosse mera distração, por que o investimento em livros e manuais que ensinam a desenhar, a pintar, a ilustrar? Um dado aparentemente desimportante é a existência, ainda na biblioteca do escritor, de boa quantidade de livros-*pocket*. Em linhas gerais, é nos anos 1930 que os livros-*pocket* começam a aparecer



e conquistar a posição que conquistam depois. A cronologia de nascimento dessas publicações vai de 1931 a 1935, quando esses livros aparecem na Alemanha, Inglaterra e depois Estados Unidos, respectivamente com as coleções Albatroz, a Penguin Books e a Pocket Books.

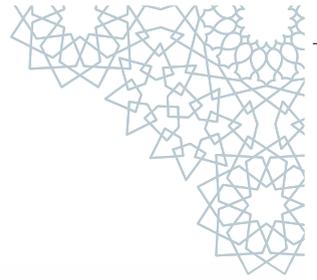
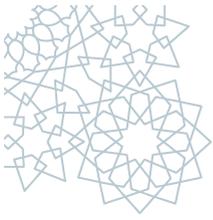
Sabemos que Guimarães Rosa fazia concessões a uma literatura de livros de detetive e de mistério policiais, originárias, muitas vezes, de revistas e magazines ilustrados. Com o mesmo interesse com que lia os clássicos, divertia-se com as histórias de suspense do *Mistério Magazine* de Ellery Queen, revista de grande aceitação que circulou no Brasil nos anos 1950 e 1960. É das histórias de livros da *paperback revolution* e de revistas ilustradas que depois se tornaram livros que surgem sucessos editoriais como os detetives Hercule Poirot, de Agatha Christie, Ellery Queen, e outros. Os *pocket-books* se caracterizam por participar no que se chamou a *paperback revolution*, a revolução de livros baratos, vendidos em locais inusitados, com papéis de baixa qualidade, com unidade gráfico-editorial limitada a gravuras e a desenhos de capa, que quase sempre associavam o nome de um ilustrador a uma editora, ou a uma marca, quase sempre uma vinheta (as *vignettes* francesas), que remetiam imediatamente a uma editora ou a uma coleção. Monteiro Lobato não estava alheio a esse movimento já nos anos 1920 e 1930, e Jorge Amado, primeiro gerente de publicidade da Livraria José Olympio Editora nos anos 1930, em carta ao editor José Olympio em 1937 chamava a atenção para as “coleções populares”. Era provavelmente aos livros-*pocket* que Amado se referia.

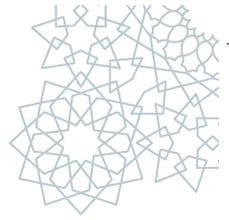
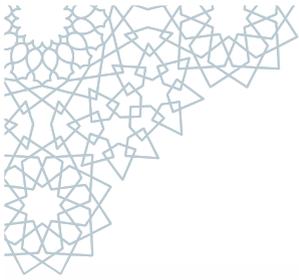
É a existência, na biblioteca de Rosa, de manuais de desenho e pintura, livros-*pocket* e muitos títulos de publicações governa-

mentais, cruzada com a atividade cultural do escritor que o liga às revistas ilustradas e aos desenhos – em paratextos de seus livros ou não, – que nos leva a essas digressões. Buscamos algo que faça sentido, ligando o escritor a um mercado nacional e internacional de publicações, ao qual poderia se ligar não só com sua palavra, mas também com seus desenhos. Por que não?

Todas essas possibilidades, porém, precisam encontrar o leitor na ponta final da atividade literária e cultural. A disseminação dos desenhos na sociocultura brasileira dos anos em que João Guimarães Rosa escreveu e publicou, os anos 1930, 1940 e 1950 – uma espécie de civilização das imagens –, relacionada a uma população em sua grande parte analfabeta, que lia sem ler no livro, sugere um caráter de duas faces à literatura de Rosa: uma que, pela palavra sofisticada, se volta a um público urbano que domina a letra e lê no livro, e outra que, sem se dirigir a um público, lê por alguém que ouve ler, que sabe ver imagens mas não decifrar o código alfabético. É, no entanto, nesse público, talvez, que sua literatura encontra inspiração e do qual faz o registro maior.

Seguindo nosso raciocínio, postulamos que a imagem de um escritor fechado nos grandes textos da cultura literária ocidental, envolvido com o acervo de soluções de enredos e tramas que a literatura lhe oferecia não basta. Rosa viveu seu tempo e foi com o que ele lhe oferecia em termos de intertextualidades – inclusive com as mídias modernas, como rádio, cinema e revistas ilustradas – que também fecundou sua literatura. Vamos postulando o contrário do que o próprio Rosa gostava de dizer da atemporalidade de si e de sua obra: o escritor não escapa da história. Por mais que tenha querido nos vencer disso ao longo da vida. ●





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARTIER, Roger. 1999. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UNB.

FAGUNDES, Bruno Flávio. 2007. "Textos de ficção e tradição cientificista – ficções da cultura histórica". In: *Revista Anos 90*. UFRGS (Porto Alegre), v. 14, n. 25, p. 175-197, jul. 2007.

LE MEN, Ségolène. 1993. "La question de l'illustration". In: *Histoire de la lecture. un bilan des recherches*. Paris: IMEC Éditions, Éditions de La Maison des Sciences de L'Homme.

MARTIN-BARBERO, Jesus. 1997. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

McCLEERY, Alistair. 2002. "The return of the publisher to book history. The case of Allen Lane." *Book History* (5): 161-185.

ROSA, João Guimarães. 1994. "Gunter Lorenz – Diálogo com Guimarães Rosa". In *Guimarães Rosa. Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

_____. *Primeiras estórias*. 1962. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

_____. 1967. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

_____. 1956. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

ZUNTHOR, Paul. 1993. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

