

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

FÁBIO BORGES DA SILVA

O REAL DAQUELA TERRA:

No tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais

BRASÍLIA
JUNHO DE 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

FÁBIO BORGES DA SILVA

O REAL DAQUELA TERRA:
No tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Teoria Literária e Literaturas, sob a orientação da professora Dra. Elizabeth A. L. Hazin. Linha de Pesquisa: Recepção e Práticas de Leitura.

BRASÍLIA
JUNHO DE 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

DISSERTAÇÃO:

O REAL DAQUELA TERRA:
No tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin (TEL-UnB) – Presidente

Profa. Dra. Ana Maria Agra Guimarães (IDA-UnB) – Titular

Prof. Dr. Henryk Siewierski (TEL-UnB) – Titular

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (TEL-UnB) – Suplente

Brasília, junho de 2011.

Aprendi importantes lições sobre generosidade e coragem na convivência com três pessoas. A elas, portanto, dedico este trabalho: Eva Borges, Telma Borges e Elizabeth Hazin.

Também dedico a W.S.L. pela *Pedra Azul* que um dia esteve entre nossas mãos.

Em memória de meu pai, José Francisco Borges; de meu padrinho, João Carlos; e dos amigos Kleibe França e Emerson Mayrink. Ficaram fazendo saudadezinha, de transmúsica.

Agradeço,

À minha mãe, primeira companheira de viagem aos Campos Gerais de Minas, ainda na infância. Longas distâncias percorridas pela Ferrovia Centro-Atlântica. Conheci Cordisburgo, às margens da linha do trem, antes de conhecer a literatura de Guimarães Rosa. Viagens que estimularam o gosto pela oralidade e cultura popular geralista.

A Luiz Eustáquio Pereira, pelo devotado amor (e amizade) com o qual cuida de minha mãe, faz-lhe companhia cotidiana.

À professora Elizabeth Hazin, que foi sensível timoneira, arguta leitora e comentadora da pesquisa realizada.

À Tia Dora, pelas muitas expedições que fizemos aos matos de Brasilinha: lavar roupa no Lageado (quantas cantigas e causos!), tomar banho de cachoeira, procurar plantas medicinais, explorar as cavernas calcárias. Assim fui conhecendo o cerrado, os Gerais.

Aos meus irmãos (Delano, Sandro, Silvana, Telma, Carlos e Flávio); cunhados e sobrinhos: ao João Pedro pela amizade, à Linda Lillie (minha Lívica, meu Copinho de Leite, Açucena, Suzannah, minha Flor Real, Florzinha Régia), à Larissa, à Maíra, à Thaís, ao Arthur, à Luany, à Maria Luíza e ao Rafael. Pequenos grandes amores.

À Minha família mais dilatada: Fábio Feitosa, Márcia Gonçalves e família, João Luiz Homem de Carvalho e família, os amigos de Paracatu, sempre tão mineiramente família.

Aos amigos: Ângela Bertini, Anita Moraes, Ir. Antônio, Bráulio Braga de Paula, Edgard Faustino e família, Igor Homem de Carvalho, Jailton Dias, João Batista Almeida Costa, Pe. José Ivan, Leo Mackelene, Rodrigo Guimarães, Roberto Mulinacci, Ir. Rubens Falqueto e Suzi Frankl Sperber.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília nas pessoas de Ana Laura Reis, Deane Costa, Hermenegildo Bastos, Henryk Siewierski e João Vianney Cavalcanti Nuto.

À professora Maria Luíza Ortiz, diretora do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Aos colegas da Secretaria do TEL, nas pessoas de Ana Maria de Moraes e Dora Duarte. Atuando nos bastidores permitiram a realização desse trabalho de vários modos.

Ao Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa (professoras Denise Bomtempo Birche de Carvalho, Geogerte Medleg Rodrigues, Márcia de Aguiar Ferreira; os colegas: Luiza Maria Rocha Nery, Raimunda Nonata Souza Vieira, Cecília César e Francisco A. Boaventura Cardoso).

Aos amigos do Núcleo Sonoro da UnB nas pessoas da Maria Zuppa Concetta, Esmeralda Mazocante e Tiago Banzo.

À D. Marlene e Marcelo por cuidarem da casa onde vivi e redigi parte dessa pesquisa, na Moradia da Pós-Graduação da Universidade de Brasília.

Ao Instituto Marista de Solidariedade e à CAPES pelas bolsas de estudos.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), nas pessoas de Maria Izilda F. Leitão, Célia Regina F. Castro e Floripes de Moura Pacheco.

Aos amigos que me hospedaram na moradia universitária da USP (Crusp), durante a pesquisa no IEB: Thomas, Verônica, Ana e Jarbas.

À biblioteca da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

À Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

À Sociedade Brasileira de Geografia do Rio de Janeiro.

À Casa Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro.

Aos amigos de Niterói, RJ, pela hospitalidade durante pesquisa, particularmente, Elisa C. Araújo e Luciano Dayrell.

Aos Grupos de estudos osmanianos “Gataco” e rosianos “Nonada” pelos debates e pelo muito que aprendi acerca da literatura brasileira.

Ao Café e Livraria Sebinho (Cida e Euro, Ana Paula e Bruno) que me propiciou espaço aprazível (minha segunda biblioteca) durante muitas dezenas de tardes e noites no esforço de escrever esse estudo sobre João Guimarães Rosa. Lugar onde se realizam dos melhores encontros literários e culturais da capital, Brasília. Nas suas paredes, Timor Leste figurou em grandes fotos minhas, cenário ao lançamento do livro do romancista maubere Luis Cardoso.

Ao Centro Educacional 02 do Guará, da Secretaria de Educação do Distrito Federal, pelo apoio na impressão das versões prévias desta dissertação.

Aos Sebos brasileiros, repositórios de nossa história literária, fato que o Estado Brasileiro, em muitos casos, insiste em não ver.

Enfim, à Universidade de Brasília.

Como se vê, este não foi um trabalho a duas mãos somente. Todos esses colaboradores, cada um ao seu modo, participaram da construção de minha experiência acadêmica resultando nesse trabalho de iniciação ao ofício de crítico da literatura brasileira.

Obrigado é, ainda, pouco demais!

RESUMO

Parece imperativo ao crítico literário, quando se trata de viajar pelas hidrografias e veredas do sertão guimarãesrosiano – seu “mundo-texto” - aceitar que o timoneiro seja o próprio escritor. Poderá o crítico verificar então se aquilo que anuncia o artista, seu projeto literário, foi materializado na tessitura das estórias que escreveu, considerando ainda o modo pelo qual se deu essa realização estética. Aí parece nascer algumas possibilidades para o bom trabalho crítico. Tento aqui, seguir essa orientação. Escolhi essa premissa para estudar a poesia em “O Recado do Morro”, conto publicado em 1956 na coletânea *Corpo de Baile* e que, desde 1965 – quando da sua terceira edição –, passou a ser editado no volume *No Urubùquaquá, No Pinhém*. Na estória em questão, acreditamos que a busca da poesia se fez de dois modos: pelo encantamento poético do escritor com a natureza dos Campos-Gerais, vivido (nas várias viagens que por ele realizou, com destaque para aquela excursão geográfica de 1952, “A Boiada”) e transformado em artefato literário, bem como pela sua experiência com a linguagem, a palavra poética. Pelo uso de duas de suas regras poéticas – a “multiplicidade de conotações” e o “desvio poético” – articuladas pelo que denominou de “Álgebra Mágica” – o escritor busca a poesia. Desse modo, mais que ser sua literatura uma prosa poética, como vem sendo proposto pela crítica, entende-se que Rosa elaborou regras próprias com as quais conseguiu fazer poesia em prosa, participando efetivamente do movimento que marcou a poesia no século XX, sendo “O Recado do Morro” a sùmula dessa poética.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; O Recado do Morro; Poesia; Natureza; Álgebra Mágica; Saudade; Brasilidade.

ABSTRACT

It seems imperative to the literary critic, when it comes to travel through the hydrography and paths of the guimarãesrosiano's backlands, his "world-text", to accept that the helmsman is the writer himself. The critic will then be able to check if what the artist announces, his literary project, was materialized in the fabric of the stories he wrote, also considering the way this aesthetic achievement was reached. This is where some good possibilities for critical work seem to arise. Here I try to follow that guidance. I chose this premise to study the poetry in "Recado do Morro", short story published in 1956 in the *Corpo de Baile* collection and which, since 1965 – when its third edition was released – has been edited in the volume *No Urubùquaquá, No Pinhém*. In such story, we believe that the pursuit of poetry has been done in two ways: by the poetic enchantment of the writer towards the nature of the Campos-Gerais, lived (in the several trips he made through this area, especially for that geographical tour of 1952, "A Boiada") and transformed into literary artifact, as well as through its experience with the language, the poetic word. By using two of his poetic rules – the "multiplicity of connotations" and "poetic deviation" – articulated by what he called "Álgebra Mágica" – the writer seeks poetry. For that, Guimarães Rosa's literature, more than a poetic prose, as have been proposed for the specialized critic, this dissertation shows that Rosa had elaborated his own rules to make poetry in prose. With this way he took part of a movement that was remarkable to the 20th century poetry and “O Recado do Morro” is the summula of that poetic.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa; “O Recado do Morro”; Poetry; Nature; Álgebra Mágica; Saudade; Brasilidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Da Grafita ao Grafito: o salto de um peixe chamado Fábio	11
---	-----------

CAPÍTULO PRIMEIRO

COMO *S* QUE COMEÇA GRANDE FRASE: pelos caminhos da poesia na garupa de Guimarães Rosa

1.1 – O enredo de “O Recado do Morro”	27
1.2 – Estouro de boiadas: a fortuna crítica de “O Recado do Morro”	29
1.3 – <i>Ai Zé, Ôpa</i> : a consciência viva do escrito na obscuridade do mistério	42
1.4 – O leitor diante do misteriozinho que é a vida	59
1.5 – O amor pela Geografia nos caminhos da Poesia	70

CAPÍTULO SEGUNDO

A VOZ E O VERBO: desbandar e desertar por divertimento de imprecisão

2.1 – Para ver com olho autêntico o transitório das coisas	84
2.2 – Em nome do homem: a poesia que surge do chão do mundo	109
2.3 – O revoltear fantomático de poeira espectral	112
2.4 – A brotação das coisas ou o rompimento da fôrma do caroço do inteiro da vida sertaneja	126
2.5 – O mapa de uma viagem pelo informe	132

CAPÍTULO TERCEIRO

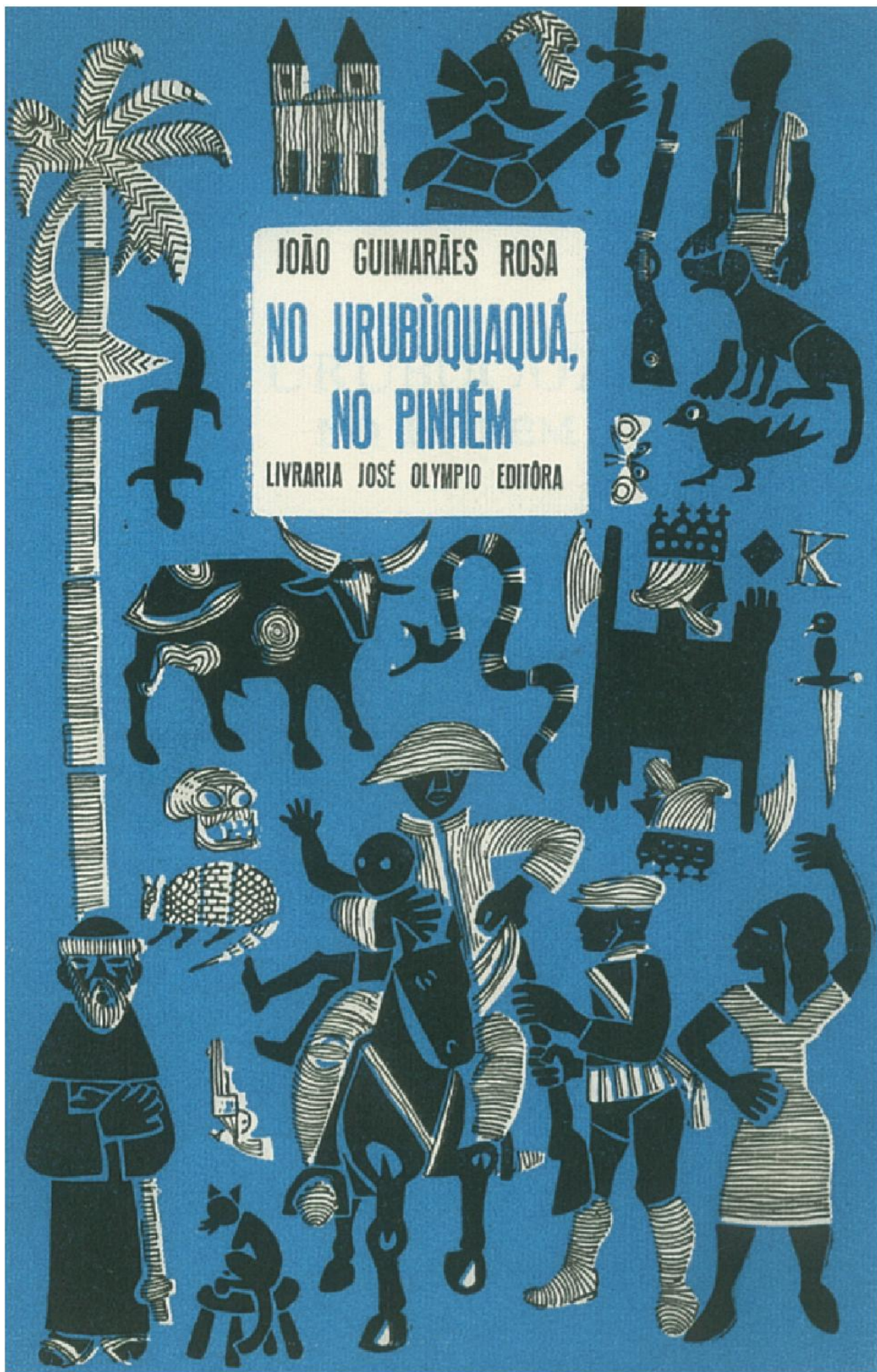
O REAL DAQUELA TERRA: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos

Gerais	141
3.1 – Tomar o mundo por desenho e escrito: com palavras pintando quadros da natureza	142
3.2 – Nada tão belo nos domínios da arte e da natureza	166
3.3 – Modelado sem que se pensasse em algum exemplo vivo	180

CONCLUSÃO

Onde se cortam os fios e dão-se os nós	187
---	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192
-----------------------------------	------------



JOÃO GUIMARÃES ROSA
**NO URUBÙQUAQUÁ,
NO PINHÉM**
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Capa da 3ª edição de No Urubùquaquá, No Pinhém

Auto-Biografia

Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras entre rochas, assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. Este breve salto, esta aparição ao ato de voar é tudo que foi concedido para ir da grafita ao granito, para consumir o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam, limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo ao outro. Vens?

Osman Lins

Introdução

DA GRAFITA AO GRAFITO: o salto de um peixe chamado Fábio

EVA, A CERZIDORA

Ela costumava recolher no bairro onde vivia roupas e sapatos ainda em condições de uso. Nas viagens de férias, de natal, semana santa, ou São João, quando voltava à Contendas de sua meninice para rever seus familiares e amigos, presenteava-lhes com tudo que recolhia ao longo do ano. Passávamos dias inteiros organizando os sacos e caixas, separando de acordo. Se criança ou adulto, menino ou mulher. Muito do que recebia de seus vizinhos, levava à sua Singer verde-oliva, de pedal. Costurava, punha remendos, retransformando tudo em novas e diferentes roupas. Seu grande sonho confesso era encher dois caminhões – um com roupas e sapatos, outro com comida – levar para sua cidade, distribuir às pessoas. À habilidade de cerzir acresceu outra, desde a infância: de ser depositária, como suas irmãs, das estórias orais das gentes dos gerais do norte de Minas.

Repetidas vezes, nessas ocasiões, separando as roupas de sua própria família (que juntava às doações recebidas), Eva reencontrava um antigo pedaço de vestido, a parte do busto que ficara preservado. Sentada na cadeira, às vezes no chão, de olhar baixo, mirava o avesso daquele instante impresso no tecido, deslizando-o com delicados toques de mãos (como se afagasse o corpo da mãe que tantas vezes abraçara). Era também comum ver incontidas lágrimas alcançarem a superfície daquele resto de roupa, todo alinhavado à mão (e com notável habilidade!), ponto-a-ponto. Pedacinhos pequenos em algodão cru, retalhos combinantes nas suas cores, estampas, floreios e listras. Única lembrança que lhe restara de sua mãe, de quando viviam juntas no Paracatu, fazenda em beira de veredazinha, zona rural de Contendas. Joana morreria no parto aos quarenta e dois anos. Eva tinha dezessete.

Lavar roupas sempre fora dos maiores prazeres de Eva. Certa feita, no silêncio vagaluminoso de uma madrugada natalina, quando a aparição de enxames de pirilampos era indício de chuva próxima, ela pegou o balaio de roupas sujas e ia descendo rumo ao rio, no escuro da noite. Ia lavá-las. Sonâmbula, acordou com a chuva molhando seu corpo e balaio. Era grande seu prazer em ir para o rio, situado ali na margem de casa, encontrar outras lavadeiras para com elas entoar cantos e louvações, recontar os causos do sertão. Mesmo agora, doente e

cansada (e vivendo em cidade grande) nunca deixara de lado aquele hábito de vida comunitária. Na varanda de casa, debruçada sobre o tanque e o tanquinho elétrico, os braços n'água, seu pensamento viajava longe. Pela mão da saudade transportava-se ao tempo em que tudo lhe era inteiro: a vereda e os buritis, os vaga-lumes e a fazenda; a mãe, o pai e os irmãos; o rio, as lavadeiras e as roupas de cerzir estórias.

Ainda menina, vivendo na cidade para estudos, quando o peso da saudade não se sustinha, e não conseguia carona na garupa de algum cavaleiro que coincidissem passagem pela cidade nas sextas-feiras ao final de sua jornada nos primeiros anos da vida escolar, Eva enfrentava a pé longa caminhada de 18 quilômetros para estar de volta em casa, na roça, ficar junto da mãe. Estrada arenosa. Era como se caminhasse sobre o deserto. Sofrimento amenizado pelo abraço da mãe, pelos afagos no rosto e cabelos negros e lisos e pela beleza do lugar. A porta da frente da casa abria-se às serras, aos pés das quais muitos forrós, catiras e lundus se dançavam. Houve até casamento de duas de suas sobrinhas. Festa de quase três dias inteiros.

Ali, na roça, o Menino chorou muito e ficou por quase dez dias se negando a comer comida do fogão-à-lenha outra vez. Não gostara de açafraão e sentia medo dos espinhos de Pequi. Não lhe advertiram dos perigos daqueles Gigantes Amarelos cozidos em arroz. Foram horas de lágrimas, pinça e isqueiro naquela noite de céu de sertão, estrelado. A tia-bisavó do Menino, ao saber da anedota, lhe deu um cacho de bananas-prata a troco de uma mão-de-dança com sua neta. Assim, Ele aprendeu a dançar. De Paracatu até Brasilinha – à época, já Brasília de Minas – no lombo de cavalo, fartou-se da “musa paradisíaca”, a fruta da alegria. *“bananas são armas de quem não tem armas para lutar”*.

Na direção oposta a casa abria-se, pelos fundos, sobre suave colina que dava no córrego. Limites leste da fazendola. Região pantanosa em cujas margens abriam-se – rumo ao céu – imensos buritis, buritiranas, sassafrás, coqueiros macaúba, entremeados de produção agrícola familiar: cebola, pimenta, alho, cana, arroz, feijão, mandioca, coentro, abóbora. Do lado de lá do córrego levantava-se a outra borda da chapada. Um lugarzim entre veredas.

Naqueles anos do fim da infância, Eva recebeu suas primeiras lições de corte e costura, assistindo a mãe nas noites, sob a lamparina de querosene, cerzir retalhos à mão para vestir-se e a sua família. Da admiração pela mãe, absorveu o hábito de sempre fazer suas próprias roupas, às vezes, destecendo antigas peças para remodelá-las a seu gosto; outras vezes, costurando tecidos novos. Em qualquer dos casos era original, criava seus próprios modelos. Detestava o comum, o igual. Do mesmo modo, aprendeu o ofício (tão feminino!) de preservação da oralidade. Quando suas irmãs, já no

tempo em que vivia em Belo Horizonte, iam vê-la, dormiam todas num mesmo quarto. Durante horas recontavam as histórias do sertão, da Contendas do passado, seus herdeiros. Sorrateiramente para ali, perto delas, o Menino levava seu colchãozinho, punha-o num cantinho à parte. Dormia embalado por aquelas estórias sertanejas.

Contendas se tornou Brasília. No entanto, a transferência da capital do país para o Planalto Central renomeou, mais uma vez, aquela pequena cidade geralista. Hoje, o Menino existe (e insiste) entre duas Brasília, erodindo cada uma dessas suas margens, sobretudo, a margem do meio.

Perdido entre as páginas de um livro antigo, guardado na biblioteca que um dia pertenceu a João Guimarães Rosa, estava um pequeno e amarelecido pedaço recortado de papel, contendo anotações feitas à mão e a lápis. Nele, um breve comentário do escritor, aparentemente sem relevância literária. São apontamentos sobre os vários conflitos entre a França de Napoleão e a Inglaterra, desde fins do século XVIII e o alvorecer do sombrio XIX, pelo controle imperialista do mundo. Vencido os países que cruzaram seu caminho, Napoleão expandia seus domínios em todas as direções continentais, inclusive o canal de Suez, no Egito, através do qual se alcançava o Oriente, as Índias inglesas. Napoleão e seus homens se regozijavam do império continental construído. Seu maior inimigo era, a despeito disso, uma pequena ilha, isolada a noroeste da Europa, nunca vencida – nem no continente, nem na ilha, e nem mesmo no Egito – quando disputaram o domínio daquela antiga cultura. O sucinto comentário de Guimarães Rosa num tom beirando ao anedótico, dotado de humor e ironia, a despeito do seu valor geográfico, talvez contenha outra importância.

Quando Napoleão e seus exércitos foram derrotados no Egito pelos ingleses, tiveram que entregar, entre outros artefatos, aquilo que foi um dos mais cobiçados objetos da história colonial do Egito: a Pedra de Roseta. Encontrada em 1799, a Pedra teve suas escritas decifradas em 1822 por Jean-François Champollion. O deciframento

abriu aquela isolada cultura desenvolvida às margens do rio Nilo aos olhos do mundo ocidental; melhor dizendo, permitiu o conhecimento da literatura praticada no passado rural egípcio, anterior a 196 a.C., ano da fixação – na Pedra – do que se considera ser um mesmo texto, porém redigido em três línguas: a Hieroglífica, a Demótica e a Grega Antiga. Acredita-se que o hieroglífico tenha sido inventado pelos pedreiros construtores das pirâmides, como o lendário Hiram Abiff, arquiteto do Templo do Rei Salomão.

A Pedra de Roseta também pode ter falado alto ao supra-consciente de João Guimarães Rosa, inspirando-o a rever o formato de *Corpo de Baile* (1956), que passou a ser publicado em três volumes a partir de 1965: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubùquaquá, no Pinhém e Noites do Sertão*. Não compartilho da idéia de que a tripartição do livro foi motivada somente por questões de facilidade de comercialização, como dito (muitas vezes) pelo próprio escritor aos tradutores de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*. Assim, *Corpo de Baile* é uno e trino ao mesmo tempo. Impressiona o quanto parece ter Guimarães Rosa se dedicado ao estudo do problema da linguagem naquelas sociedades rurais – a brasileira e a egípcia são exemplos – na deflagração do seu desaparecimento histórico. Nesta dissertação, propus um estudo sobre o conto “O Recado do Morro” que, desde então, é publicado no segundo volume. Todas as citações do conto nesta dissertação foram, portanto, cotejadas da terceira e definitiva edição.

O objetivo deste estudo realizado foi, como aquele debate situado na formação da fortuna crítica rosiana, estudar a Poesia materializada no conto, melhor dizendo, a Poesia transfigurada num texto em prosa. Orientei-me, portanto, por essas questões que marcaram profundamente a poesia do século XX, cujas formulações ganharam relevo a partir de Mallarmé, Ezra Pound e T. S. Eliot, num momento em que a construção do texto literário se tornou objeto de apreciação por parte de boa parte dos escritores no

mundo. No Brasil, além de Guimarães Rosa, esse debate foi atentamente acompanhado e singularizado pela atividade literária de João Cabral de Melo Neto e Osman Lins. Portanto, mais do que ser a literatura do escritor de Cordisburgo uma “prosa poética”, como vem sendo proposto pela crítica, ela contém uma teoria da poesia própria, ao romper – por exemplo – com o formalismo português que vigorou até o Modernismo de 22 influenciando a prática literária brasileira quando o assunto era escrever poesia. O posicionamento de Guimarães Rosa em relação ao debate português (e ao modernismo paulista) acerca da Saudade é evidência dessa tentativa de relativizar a supremacia colonial no Brasil quanto ao fazer poesia, questão que será retomada adiante, na análise da relação entre Saudade e Poesia. A idéia de que o poético é apenas adjetivo, ou ornamento, à prosa de ficção rosiana é simplista.

O Real Daquela Terra: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais foi o título que escolhi para situar o conjunto de temas dos quais tratei nesta dissertação, particularmente aquele que parece ter recebido atenção mais que redobrada por parte de João Guimarães Rosa quanto à composição de “O Recado do Morro”. Refiro-me à “busca da Poesia”. Um dos textos de crítica literária sobre a literatura rosiana e do qual Guimarães Rosa muito gostou foi aquele escrito por Pedro Xisto, intitulado “A Busca da Poesia”. Embora essa busca seja de importância fundante para a compreensão da poética rosiana é, no mínimo, curioso que a intenção de Guimarães Rosa de plasmá-la na sua prosa tenha sido pouco estudada passados sessenta e cinco anos desde a estreia de *Sagarana*.

Pedro Xisto situa a origem da Poesia num tempo anterior ao nascimento da palavra escrita e a busca rosiana por ela, segundo o crítico, se fez num movimento em direção ao “magma da língua”. O tempo da Poesia na literatura de Guimarães Rosa é aquele em que “tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais”. E não se trata de um

movimento regressista – nem de um reacionarismo lingüístico, como foi alardeado por aquela crítica que via no escritor certo pedantismo elitista – mas de uma proposição de sua metafísica literária, ao reinstaurar no presente da leitura a sacralidade do mundo e do homem perdidos alhures, em algum momento da história do passado. Um tempo no qual arte e mito convergiam em favor da maior expressividade poética do humano, de seu encantamento pela vida, pela natureza. O próprio escritor reiterou essa concepção de poesia sua relação com a palavra poética na entrevista a Günter Lorenz, buscando-a num tempo que antecede ao seu nascimento.

Talvez seja por conta desse interesse filológico e histórico-literário quanto à origem da palavra que o escritor tenha escolhido estudar culturas, mesmo aquelas distantes no espaço e no tempo, mas que estiveram submetidas a algum tipo de crise existencial quando do surgimento da escrita, ou da deflagração de alguma mudança estrutural do ponto de vista da organização social e econômica de base rural. Se observarmos, não só o contexto brasileiro – mas também a literatura egípcia; a nórdica, com os *Kenningar*; bem como as do Oriente Antigo – o que se observa é que todas entraram em colapso quando do surgimento de transformações sociais cuja base era o mundo rural. A coincidência salta aos olhos do observador.

E se observarmos bem aquela que é, em “O Recado do Morro”, a última descrição da natureza dos altos Campos Gerais veremos que o narrador, ao produzir efeito de mito na descrição que realiza daquela geografia sertaneja, em nada pode ser interpretado como tributário de qualquer visão adâmica do mundo. Ao contrário, serve-se da força e do efeito de mito para reinventar, mesmo que somente no seu “mundo-texto”, ou mesmo no consciente e no inconsciente do leitor, a dimensão arquetípica do sagrado no nosso modo de desejar e projetar nossa existência no presente. O escritor, ao restaurar a experiência de mito, reencena aquele tempo originário da Poesia com vistas a

extrair o homem da inércia mental à qual vem sendo submetido pela natureza do nosso modo de existir socialmente na contemporaneidade.

Se algo ainda existe daquele sertão no qual imergiu e de onde surgiu o escritor mineiro, objeto de sua apreciação espiritual e experimentação artística, esse algo está contido na sua literatura. Há uma distância insuperável entre o movimento do real e o movimento da escrita literária. São mundos distintos. E não há problema algum nisso. A certa altura de *Grande sertão : veredas* diz Riobaldo ao seu interlocutor: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra”¹. Esse posicionamento entre real e literatura define também minha identificação com a literatura de outro escritor brasileiro – Osman Lins – e explica, em parte, os motivos pelos quais estiveram – *Nove, Novena e Avalovara* – tão presentes no conjunto desta dissertação, perpassando, alinhavando e atravessando de ponta-a-ponta meu discurso sobre a literatura rosiana.

Entendo que o problema da expressividade poética no texto de prosa e a busca pela palavra poética nas suas miríades e multiplicidade de formas foram problemas de primeira grandeza para João Guimarães Rosa. Parece-me que Ele também considerou sua atividade literária como tributária da arte da palavra, vigorosamente erguida por aquelas culturas do Oriente, grande parte delas geograficamente circunscritas ao que denominamos atualmente por “mundo islâmico”. Refiro-me aos persas, aos egípcios, aos babilônicos e sumérios, portanto, àquelas sociedades agrárias anteriores ao florescimento da cultura greco-latina, embora esta ainda seja vista como origem de nossa experiência história e artística.

Portanto, o que compareceu como preocupação central no conjunto dos temas esboçados nesta dissertação foi o desejo de entender de que modo João Guimarães Rosa realizou aquilo que se propôs materializar em suas estórias quanto à busca da Poesia.

¹ ROSA, 2001, p. 47

Para orientar o percurso acerca da poética rosiana procurei investigar o que o escritor chamou de “Álgebra Mágica”, pois esta formulação contém a regra básica de sua busca pela Poesia.

Opondo-se ao movimento geral da sociedade hodierna em que a supremacia do inglês tem representado – ao destruir a diversidade linguística – uma homogeneização sem precedentes da cultura mundial, João Guimarães Rosa propõe que a multiplicidade esteja na base da unidade, afinal, se Deus é único, sua criação é múltipla. Desse modo, sua “Álgebra Mágica” consiste nessa relação entre rigor e indeterminação pela qual a busca da palavra poética abre-nos ao infinito e à alegria, permitindo-nos o ilimitado quanto à experiência com a palavra, com a poesia.

Daí a escolha da fuga e do desvio literários como uma das regrinhas com as quais tentei evidenciar essa abertura para o infinito, portanto, para poesia rosiana. Ao lado dessa regrinha escolhi posicionar outra – a “multiplicidade de conotações” – que, a seu modo, também permite essa experiência poética de abertura para miríades de formas, para o ilimitado.

Quanto à composição d’*“O Recado do Morro”* os desvios e fugas são muitos, afinal, a estrada-metra se faz em *S* e de vários modos, a começar pelo naturalista estrangeiro, Seo Alquiste que, dela desbanda e deserta. Atitude esta que será seguida, embora por modos e caminhos tortos, pelo anhanhocanhhuva, aquele rio que decide mudar seu curso natural, indo afluir – por desejo próprio – em outro rio. Ou ainda foi seguida pelo Gorgulho e pelo Ji Antônio, ambos sobre-determinados pela força com a qual a modernização capitalista avançou sertão a-dentro. Outro desvio da estrada-metra é evidenciado no surgimento da personagem Guégue, aquele louco, capataz na fazenda de Nhôto e dona Vininha que, desbandando e desertando da estrada-metra que levaria ao Pântano, à fazenda de Lirina, conduz a comitiva ao encontro da palavra poética

trazida por aquele que veio – não em nome de Deus! – mas em nome do homem. O episódio é dos mais significativos também por explicitar de que modo existe transfigurado no texto rosiano o Cômico, a Alegria e a Leveza, tudo sob a insígnia da indeterminação.

Quanto à “multiplicidade de conotações” e a abertura que provoca para uma miríade de formas, ela pode ser observada nos nomes das personagens, como Gorgulho, Pedro Orósio, Nominatedomine, Guégue, ou ainda nos vários modos como o escritor João Guimarães Rosa se faz personagem de sua própria estória, bem como naquele encontro inusitado entre o redemoinho e a pedra que, ao copiá-lo, nomeia-o de modo múltiplo. Por essa via, tanto o desvio e a fuga literários quanto a “multiplicidade de conotações” são equilibrados na composição de “O Recado do Morro” pela equação rigor e indeterminação, ou seja, pela “Álgebra Mágica” rosiana.

Todas essas tentativas do escritor e do narrador de busca da Poesia, sozinhos ou em companhia dos personagens, se deram durante uma viagem realizada entre os Baixíos e os Campos Gerais, no contato estabelecido entre os viajantes e a geografia sertaneja. Daí, minha proposta de ler essa viagem de busca contrastando as descrições da natureza constitutiva dos Gerais e a pintura de paisagem, segundo dois crivos: 1. o da Saudade, acompanhando as formulações iniciadas por Suzana Lages, já que a saudade de Pedro Orósio do passado, dos Gerais, é uma saudade a ser cumprida no futuro ao final da viagem quando retornasse para sua terra natal; e 2. O crivo da Brasilidade (tema ainda carente de maiores estudos na literatura do escritor mineiro), ou seja, aquilo que ele denominou por “sentir-pensar”, perspectiva conceitual e filosófica bem distinta do que vem sendo proposto pela crítica da literatura brasileira desde Ferdinand Denis, Almeida Garret, os modernistas de 22 ou mesmo Antonio Candido, para ficar apenas com alguns exemplos.

Articulados pela busca da Poesia, esses são os temas principais sobre os quais me debrucei durante esses dois anos e meio de pesquisa e de iniciação ao ofício de crítico.

A leitura das estórias rosianas sempre me causou forte sensação de que tinha sentado ao meu lado, entre goles de vinhos e cervejas, ou naquelas noites frias e solitárias, o escritor mineiro. Talvez seja também por isso que ele foi, por muitos de seus leitores, chamado de bruxo, o bruxo da linguagem. Estudar a literatura rosiana no mestrado foi felicidade das grandes! E essa oportunidade de estudo me veio através de um daqueles cavalos que – segundo a umbanda ou o candomblé – estando a serviço do homem e do amor, ou melhor, da infundável luta do homem contra o diabo e pela correção de Deus, na defesa do homem humano, propõem cotidianamente que a literatura seja forma de elevação de nossa humanidade, expressão da busca pela leveza. Falo aqui, obviamente, da professora Elizabeth Hazin. Ela, mais que orientadora e timoneira nessa travessia entre Geografia e Literatura, significou – ao lado de Rosa e Osman – minha terceira maneira de evadir da solidão, ao me propor viver em plenitude o significado da amizade e do amor pela literatura. Só os grandes sabem ser simples.

Essa dissertação significou, portanto, outro desejo: o de abrir a compreensão de que a história da literatura, ao menos da literatura brasileira, em muito foi contaminada pela experiência com a palavra poética que floresceu naquele mundo antigo, hoje chamado, mundo islâmico. Aquele mundo não nos veio somente pela influência que teve sobre a cultura ibérica no final da Idade Média. Ao contrário, sua propagação em território nacional só foi amplamente realizada pela cultura oral dos negros que, dominados em África, foram escravizados no Brasil. Não é à-toa que um dos centros da narrativa de “O Recado do Morro” é figurado pela festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. A “multiplicidade de conotações” que assumiu a história da

construção do Magnífico templo do rei Salomão e sua estrela de seis pontas, entre cultura e lenda originária até sua versão na literatura brasileira dada em “O Recado do Morro”, é mais uma evidência da necessária reverência e reconhecimento da importância que aquela (e ainda obscura) cultura tem em relação à formação de nossa Brasilidade, nosso sentir-pensar.

João Guimarães Rosa (junto a outros escritores como Osman Lins), na cultura brasileira, abriu esse debate, erodindo as margens daquele “velho mundo” que – supostamente – conformava nossas experiências criadoras de busca pela Poesia e pela palavra poética. Guimarães representa um farol nesse mar-mundo que, mesmo sob a presença diária do sol, parece permanecer na busca desse cosmo mais propenso ao desencanto em detrimento da elevação poética do homem, como apregoado por Pedro Xisto ao interpretar a Poesia do escritor de Minas Gerais. E é nossa tarefa reinstaurar o mundo da Poesia aqui, agora e futuramente, para que nossa humanidade não figure somente nos livros de história, não seja em vão.

Talvez, essa mirada para a experiência de criação da palavra poética proposta por Guimarães Rosa, segundo o princípio compartilhado pelo antigo Oriente – o da “multiplicidade de conotações” – e que foi por Ele denominado como “Álgebra Mágica; princípio este, que nosso mundo ocidental parece subjugar aos porões interditados do nosso inconsciente coletivo, tenha muito mais a dizer do que aquilo que vem sendo apregoado pelos meios industriais de comunicação coordenados pelo medo que institui e domina a essência da sociedade moderna, sobretudo aquelas no centro do poder capitalista. Penso existir aí nosso maior compromisso humano, também meu ativismo enquanto belorizontino-mineiro-brasileiro-mundial vivente entre duas margens, duas Brasília que, erodindo-as, transmuto sua margem do meio, a terceira margem do rio na qual existo.

Portanto, vejo “O Recado do Morro” (entre outras coisas) como súpula dessa poética. Ao modo da viagem do Grivo, personagem de “Cara-de-Bronze”, em busca da poesia nos lados de lá dos Gerais maranhenses, em “O Recado do Morro” também é possível acompanhar a busca da Poesia na observância daquela indeterminada viagem guiada por Pedro Orósio pelos caminhos entre os Gerais e os Baixios de Minas. O conto é um dos reflexos da poética rosiana (em se tratando da Poesia) dos mais significativos no conjunto da obra, onde o escritor evidenciou algumas de suas convicções literárias, sua “Álgebra Mágica”.

Ao lado da preocupação de compreender a poética rosiana no trato da poesia em suas estórias, caminhou outra: a de que esta dissertação fosse, enquanto iniciação ao ofício de crítico literário, abertura e polissemia. O estudo realizado foi movido por esta dialética: a necessidade de, por um lado, dar conta de encerrar num texto (mesmo que momentaneamente) um estudo sobre a literatura de João Guimarães Rosa sem que, com isso, encerre o meu trabalho enquanto crítico que inicia seu **S**, sua grande-frase, numa abertura para a multiplicidade.

A explicitação do problema dessa poética rosiana realizei do seguinte modo:

O capítulo primeiro, “Como **S** que Começa Grande Frase: pelos caminhos da poesia em ‘O Recado do Morro’”, organiza o plano geral do debate que proponho ao traçar as linhas interpretativas que esboçam o problema da poética rosiana quanto à busca da Poesia e os caminhos seguidos por esta pesquisa, até me dar conta da importância desse problema, seu valor intrínseco: uma revisão da fortuna crítica do conto em estudo; a correlação dos temas que explicitam a dialética rigor X indeterminação, a “Álgebra Mágica”; certo modo de recepção crítica da obra, presidido pela relação entre consciente e in(supra)consciente e a experiência de

contemplação/observação da natureza vista tanto do ponto de vista literário quanto geográfico.

No capítulo segundo, “A Voz e o Verbo: desbandar e desertar por divertimento de imprecisão”, procurei demonstrar na composição de “O Recado do Morro” a poética rosiana quanto à busca da Poesia, considerando dois princípios: o desbandar e desertar da estrada-mestra, ou seja, o desvio e a fuga como propulsores para fora do lugar-comum da palavra nos seus usos cotidianos; e uma imagem que reverbera – como um efeito borboleta – de vários modos na estrutura da narrativa abrindo-se numa miríades de formas para o infinito, nomeado pelo escritor como “multiplicidade de conotações”. Esses dois princípios são emoldurados pela Alegria que subjaz na indeterminação.

No capítulo terceiro, “O Real Daquela Terra: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais”, pretendi acompanhar a experiência poética rosiana que emergiu do seu contato com a natureza sertaneja: os Campos Gerais, a terra natal de Pedro Orósio, o protagonista, em diálogo com dois modos de representação da natureza cristalizados na história da arte desde o século XIX: a pintura de Paisagem e a Fotografia. Compondo a fôrma que correlaciona os Campos Gerais e a pintura de Paisagem estão, como “operadores de passagens”, a Saudade e a Brasilidade rosianas.

A ilustração que apresenta o capítulo primeiro, sua foto ao centro, foi produzida por Guilherme Pedreiro em 2010: é o *S* do rio Mata Capim, na Lapinha da Serra, distrito de Santana do Riacho, em Minas Gerais, nas dobras superiores da Serra do Espinhaço, bacia hidrográfica do rio São Francisco, 150 quilômetros ao norte de Belo Horizonte. O mapa que contracena com a foto foi feito, como se sabe, por Poty Lazarotto, para ilustrar as primeiras versões de *Grande Sertão : Veredas*. A localidade mineira permite, entre outras belezas (os mil-milhão de vagalumes anunciando a estiagem por entre as chuvas de dezembro), presenciar remanescentes do *nhengatu* – lá

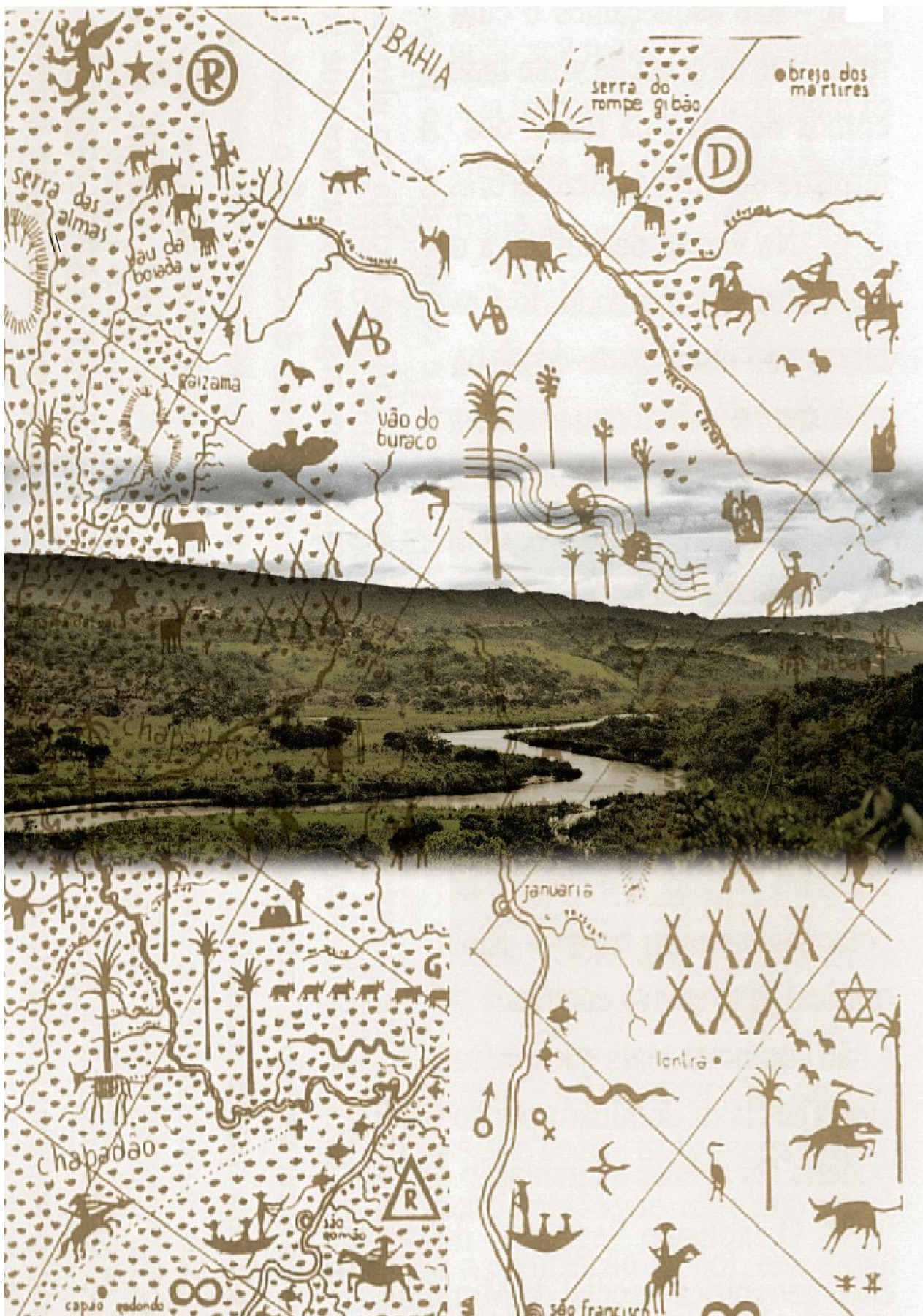
chamado “A Língua Boa da Lapinha”. Uma janela para o passado colonial brasileiro, que rapidamente se moderniza com a chegada da estrada-de-asfalto. Os cavalos ficaram sem pastos, as terras foram parceladas e vendidas para a construção de pousadas e casas de veraneio, obrigando aqueles animais – outros Gorgulhos e Ji Antônios – a vaguearem pelas casas e ruas, desbandando sem desertar, à busca de alguma comida.

A ilustração ao capítulo segundo foi feita por Arlindo Daibert, artista plástico e ex-professor na Universidade Federal de Juiz de Fora, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Entre 1970 e 1990 ele realizou importantes estudos sobre *Grande Sertão : Veredas*. A ilustração foi feita nos anos de 1980. Conhecido mundialmente por ilustrar o *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, suas cores inspiraram a recente versão fílmica de Tim Burton desse clássico da literatura inglesa infanto-juvenil e, mesmo assim, sua arte é ainda pouco conhecida entre nós brasileiros fora do meio literário ou das artes plásticas.

A ilustração que abre o capítulo terceiro foi feita por Emerson Mayrink de Araújo, em novembro de 2000, da zona rural de Cordisburgo – MG. A árvore ao centro, em destaque, é uma Gameleira. Era para o desenho ter figurado como capa da minha monografia de conclusão de curso em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais, em agosto do ano seguinte. A ilustração ficou inacabada porque algumas semanas após seu início, Emerson tomou conhecimento de um câncer no cérebro, que o consumiu num prazo de um ano, onze meses e vinte cinco dias. Em 2004, seu pai, Mauro, me chamou a sua casa e me entregou o inacabado desenho. Aguardava pelo momento de prestar essa homenagem. “*É tão estranho, os bons morrem jovens. Assim parece ser, quando me lembro de você*”.

Com o debate aqui formulado espero ter contribuído aos estudos da literatura rosiana quanto a entendimento da sua poética realizada no tecido de suas estórias. O

tema da Brasilidade, aparentemente formulado somente na entrevista a Güinter Lorenz, assumiu aqui relevância, pois localizo seu debate na estória do catrumano Pê-Boi. Essa mirada para o tema da Brasilidade talvez seja, *paripassu* ao debate sobre a Poesia num texto de prosa, uma das principais contribuições, afinal, sua correspondência na arquitetônica da obra rosiana parece ter interessado pouco à tradição dos críticos, não recebendo a devida atenção. Espero com este trabalho explicitar o quanto aprendi acerca da tarefa do crítico literário em alguns de seus vários níveis e complexidades constitutivas.



Capítulo Primeiro

COMO *S* QUE COMEÇA GRANDE FRASE: pelos caminhos da poesia na garupa de Guimarães Rosa

Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoaram o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores nas pedras ou nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria.

Osman Lins

1.1 – O enredo de “O Recado do Morro”

“O Recado do Morro” narra estória de um grupo de viajantes estrangeiros: Frei Sinfrão (padre franciscano) e Seo Alquiste (um naturalista), ambos vindos da Europa, desejosos de conhecer o sertão de Minas Gerais. Em Cordisburgo eles são recebidos por um fazendeiro (Seo Jujuca do Açude), quem contrata dois sitiantes para conduzirem a viagem: Pedro Orósio (personagem principal e guia da comitiva de viajantes) e Ivo Crônico, seu ajudante. Embora conhecedor dos Baixios de Cordisburgo e imediações, Pedro Orósio não nasceu ali, mas na vereda do Cuba, povoado situado nos altos Campos Gerais, do lado de lá do São Francisco, onde era camponês. Além de ajudante, na viagem Ivo pretende, junto a um grupo de outros seis amigos (Jovelino, Veneriano,

Martinho, Hélio Dias Nemes, João Luanino, e Zé Azougue), matar à traição o protagonista, aparentemente, por conta de inveja e ciúmes. A cilada teria cabo quando os cinco viajantes supracitados retornassem a Cordisburgo, onde os outros seis rapazes preparavam emboscada para Pedro.

Durante a viagem, ao passarem pelas cercanias do Morro da Garça, montanha situada quase no centro geodésico de Minas Gerais, os viajantes encontram pelo caminho o Gorgulho, morador de uma das várias cavernas situadas nas abas da Serra do Espinhaço, no mesmo momento em que o troglodita diz receber mensagem gritada pelo Morro da Garça. Gorgulho é o único a ouvi-la; contra ela esbraveja, fica irritado. Ele, como a comitiva, também estava em viagem, ia visitar seu irmão Catraz, outro morador de gruta calcária.

A comitiva segue seu trajeto sertanejo passando por sete fazendas: do seo Juca Saturnino; do Jove; de Dona Vininha; do Nhô Hermes; de Nhá Selenia; do Marciano e do Apolinário, enquanto Gorgulho, ao encontrar seu irmão, conta-lhe a inusitada mensagem recebida da montanha. Nesse ínterim, a comitiva vai até os lugares que pretendia conhecer e, ao retornar, dias depois, pelos (quase) mesmos caminhos das fazendas visitadas no início da viagem, encontra o Catraz, na fazenda do Bõamor, de dona Vininha. Catraz vai até aquela fazenda (onde estava hospedada a comitiva) com o intuito de vender milho. Lá, conta para o menino Joãozezim a estória ouvida de seu irmão, Gorgulho. O menino, por sua vez, reproduz a estória para um bobo, ajudante da fazenda, o Guégue. Aproveitando a ordem de levar encomenda de D. Vininha para sua filha, Nhá Lirina, moradora em outra fazenda situada no Pântano, Guégue acompanha os viajantes até certa altura do caminho, orientando-lhes a rota a seguir até Cordisburgo. Caídos nos ermos do Pasto do Modestino está outro lunático, Nominatedomine, que vive

a percorrer o sertão anunciando o fim do mundo, e para quem Guégue conta a mensagem recebida de Joãozezim.

Dali do Pântano a comitiva, após ter encontrado seu caminho, coincide chegada a Cordisburgo com o início da festa de Nossa Senhora do Rosário, a santa protetora dos negros no Brasil. Novamente os viajantes têm seu caminho atravessado por Nominedomine. Este adentra Cordisburgo anunciando o fim do mundo, aproveitando a aglomeração de pessoas durante os preparativos da festa. Na igreja do Rosário, Nominedomine relata o recado recebido de Guégue para o Coletor, outro louco ali vivente. Na confusão, o Coletor esbarra em Laudelim Pulgapé (o único leal amigo de Pedro) para quem repassa o recado gritado, vindo do Morro. O Pulgapé, um bardo popular, ao ouvir a mensagem, transforma-a em canção, tocando e cantando para toda a comunidade, inclusive Pedro.

Apressado para dar fim a Pedro Orósio, Ivo convence-o de ir a outra festa, fora de Cordisburgo, para onde segue em companhia dos outros inimigos. Ressoando em seu pensamento e coração, a cantiga de Laudelim é compreendida por Pedro no mesmo momento em que se dá conta da emboscada preparada. Aí, o protagonista entra em luta com seus inimigos e, fugindo, retorna para sua terra natal, os Campos Gerais.

1.2 – Estouro de boiadas: a fortuna crítica de “O Recado do Morro”

Atendendo à solicitação feita por um padre amigo seu, Guimarães Rosa escreve carta na qual explica, em linhas Gerais, “O Recado do Morro”. Transcrevo aqui a parte específica sobre a estória:

Sobre “O Recado do Morro”, que mais poderei acrescentar ? Em matéria de arte, não vale a intenção, e, assim, o autor nem tem o direito de “explicar” uma história sua já publicada. Só posso achar que não estarão talvez de todo errados os comentadores e críticos que viram naquela noveleta, principalmente, o primado da intuição, da inspiração (e da revelação, não menos) sobre as operações e conceituações da lógica e as conclusões da inteligência reflexiva.

De fato, em que se resume a estória ? Um homem bom, forte, simples, primitivo, identificado com a natureza no que ela tem de mais alto, Pedro Orósio (Pedro : a pedra ; “oros”, em grego : monte) por apelido “Chanbergo” (“Cha” : planalto; “Berg” em alemão : monte), não sabe que está correndo grave perigo : seus falsos companheiros maquinam assassiná-lo. Mas a própria natureza (que se confunde com o subconsciente de Pedro, senão com o “subconsciente coletivo”, com o fundo escuro extra-racional, do qual as revelações brotam) tenta avisá-lo do perigo. O Morrão, Morro da Garça. Pedro, êle mesmo, nada escuta, nada capta ; porque está voltado demais para a aparente realidade, para o mundo social, externo, de relação, objetivado – sempre enganoso. Quem aprende 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 Qualhacôco), um menino (o Joãozezim), um bôbo de fazenda (o Guégue), um louco (o Nominatedômine), outro doido (o Coletor) até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapé). Sete elos, 7, número simbólico, como simbólicos são os nomes das fazendas e dos fazendeiros percorridos pela comitiva. Cada um daqueles 7, involuntariamente, vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o deturpam. Cada vez que a retransmissão se faz, o Pedro está presente, e nada entende. Só dão importância àquilo os “pobres de espírito”, marginal da razão comum, entes inofensivos, simples criaturas de Deus. E, enfim, o artista, que, movido por intuição mais acêsa, 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, só então, sim, ouvindo essa canção, e principalmente, 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. Que tal?

Mas, por favor, não cite jamais o meu nome, a respeito do que acima ficou dito. Estou, aqui, apenas repetindo o que se escreveu e se disse sobre o sentido de “O Recado do Morro”, isto é, repito opiniões de leitores e de críticos. Eu, mesmo, não tenho, como já disse, o direito de me manifestar. Mas, por outro lado, não podia deixar sem resposta o que me pede em carta tão curvelana e amiga².

² A carta foi escrita em 26 de agosto de 1963 e pode ser vista no endereço: <http://orecadodomorrodeguimaraesrosa.blogspot.com/?spref=fb>. Acesso em: 20 de abril de 2011.

A fortuna crítica de “O Recado do Morro” não é extensa. Desde Paulo Rónai, ela se desenvolveu por chaves interpretativas específicas de compreensão do conto que, no geral, teve como ponto de partida o pequeno ensaio do crítico húngaro escrito semanas após a publicação de *Corpo de Baile* e que foi posteriormente, em 1958, inscrito na coletânea *Encontros com o Brasil*³. Poucos também foram os registros deixados pelo escritor acerca da criação do conto. Muito do que se soube quanto aos processos de composição da estória veio a público somente nos anos de 1970 quando, pela primeira vez, pudemos conhecer o epistolário trocado entre Guimarães Rosa e seus tradutores para as línguas alemã e italiana; ou quando, após sua morte, seu acervo foi vendido à Universidade de São Paulo que o disponibilizou à consulta de pesquisadores e estudiosos de sua literatura.

Para minha surpresa e alegria, a poucas semanas da finalização do registro escrito desta pesquisa acadêmica sobre a Literatura rosiana, enquanto preparava estas páginas acerca da fortuna crítica de “O Recado do Morro”, eis que descobri um *blog* criado pelo Padre Nelson Ricardo Cândido dos Santos⁴, da ordem dos Redentoristas, com o objetivo de divulgar a carta inédita, escrita por João Guimarães Rosa ao Pe. João Batista Boaventura Leite, antigo amigo do escritor, da época em que viveram no sertão mineiro (um em Curvelo, o outro em Cordisburgo), a fim de responder a suas dúvidas sobre os significados literários de “O Recado do Morro”.

Sete anos após a primeira publicação de *Corpo de Baile*, o escritor apresenta ali o que foram à época, em conjunto, as interpretações literárias feitas por seus críticos acerca da estória de Pedro Orósio. A carta costura, em linhas gerais, os esforços da crítica em relação a “O Recado do Morro”, visto como: * irrupção do sagrado no mundo

³ RÓNAI (1958).

⁴ Sou grato ao Pe. Nelson pela generosa atitude de tornar público o documento, bem como pela simpática e amiga acolhida, respondendo prontamente às mensagens que lhe escrevi.

natural na forma de uma canção migradora, durante uma expedição científica pelo sertão de Minas Gerais; ** busca da experiência simbólica e metafísica a partir do contato com a natureza sertaneja; e *** narração de um caso de morte à traição do protagonista, Pedro Orósio, encenando uma alegoria da experiência histórica brasileira no seu enfrentamento aos avanços da modernização capitalista pelo interior do Brasil, bem como suas correlações com a arte literária.

Outras duas chaves interpretativas do conto surgiram mais recentemente, às quais, portanto, o escritor não faz referência na carta: **** repositório de uma teoria da linguagem, da poética formulada pelo escritor; e ***** interdisciplinar – ao aproximar Arte e Ciência, Literatura e Geografia – sobre as questões do espaço e da natureza sertanejos.

Paulo Rónai, como dito, filia-se (e inaugura) duas dessas chaves interpretativas:

1) **METAFÍSICO-MUSICAL**. Ao afirmar que “O Recado do Morro” é uma estória sobre a “gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica”⁵ em que suas personagens, ditas marginais, foram “imperfetamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por êle”⁶;

2) **SIMBÓLICA**. Ao considerar que, do mesmo modo que “Cara-de-Bronze” e (o segundo conto de *No Urubùquaquá, No Pinhém*) e “Uma Estória de Amor” (do volume *Manuelzão e Miguilim*), n“O Recado do Morro” observa-se a presença predominante do substrato simbólico.

Essas duas chaves interpretativas por ele sugeridas tiveram reverberações no pensamento e na atividade literária de outros estudiosos até a contemporaneidade, divididos em dois grupos, respectivamente:

⁵ RÓNAI, 1958, p. 147.

⁶ RÓNAI, 1958, p. 140.

a) José Miguel Wisnik⁷ e Adélia Bezerra de Menezes⁸. Wisnik aprofundou essa perspectiva de abordagem literária de modo bastante singular, na medida em que sendo músico, além de professor universitário, propôs instigante análise sobre o nascimento da canção popular e o modo como ela participa da composição arquitetônica da narrativa, depreendendo daí formulações acerca do nascimento da arte na cultura popular e oral brasileira, não somente a musical. Adélia Menezes interpretou cada uma das sete versões do recado do Morro, estabelecendo uma analogia entre elas e as sete cores do arco-íris. Quando a luz atravessa um diamante, este se decompõe nas sete cores do arco-íris. Sua leitura reforça minha impressão de que sendo “diamante” um dos significados do nome “Gorgulho” e, sobretudo o fato de receber diretamente do Morro o recado que repassará adiante, ele teria essa função de decompor e reverberar a mensagem que o atravessa, abrindo-a numa miríade de interpretações que, no conto, serão formuladas pelos “marginais da razão”, semelhante ao que ocorre com a luz ao atravessar o referido cristal, sendo fecunda metáfora ao que considero aqui a natureza da Poesia do século XX.

b) Milton de Godoy Campos⁹ toma como referência o conteúdo simbólico e metafísico disposto na tessitura da narrativa, dando continuidade ao que Rónai já havia chamado a atenção acerca do caráter simbólico de “O Recado do Morro” sem, todavia, explicá-lo. Essa chave interpretativa, a metafísico-musical, desenvolveu-se por três caminhos paralelos e complementares: * **ESOTÉRICO**. Na observância dos elementos diretamente alusivos à simbologia esotérica, principalmente de natureza franco-maçom

⁷ WISNIK, José Miguel. “Recado da Viagem”. In: *Scripta*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiro da PUC-Minas (número especial: Guimarães Rosa), v. 2, n. 3, segundo semestre. Belo Horizonte: PUC-Minas: 1998, p. 160-170.

⁸ MENEZES, Adélia Bezerra de. “O Recado do Morro” ou um caso de vida e de morte. In: *Cores de Rosa*: Ensaio sobre Guimarães Rosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

⁹ CAMPOS, Milton Godoy. *Guimarães Rosa*: mestre ocultista. In: *Suplemento Literário*: O Estado de São Paulo, 06/01/1974, Número 858, ano XVIII, [s. p.].

ou cabalística. Dessa leitura da simbologia maçônica destaco a comparação do texto rosiano com aqueles textos sagrados antigos, mostrando que a mensagem nele contida estaria oculta segundo uma intrincada superposição de quatro camadas discursivas: 1. a simples narrativa; 2. a alegórica; 3. a moral; e, 4. a mística (anagógica). Essa chave interpretativa foi conduzida por Campos e recebeu novo fôlego, recentemente, pelos estudos de Suzana Kampff Lage¹⁰, que se dedicou ao tema da Saudade na obra do autor. A estudiosa, no *post-scriptum*, ao aproximar João Guimarães Rosa de Walter Benjamin, demonstra que ambos se serviram da hermenêutica cabalística para a composição de seus escritos¹¹; ** **ONOMÁSTICO**. Com os estudos de Ana Maria Machado acerca da simbologia e etimologia que se depreende dos nomes das personagens¹²; e *** **O FILOSÓFICO-ESTÓRICO**. Com os estudos realizados por Heloísa Vilhena de Araújo¹³ acerca da onomástica e toponímia dos lugares visitados pela comitiva – comparados aos modelos astrológicos de representação do cosmo – ou sobre os motivos

¹⁰ LAGES, Suzana Kampff. “As Asas da Interpretação: Notas sobre Anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa”, in: *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002. A autora, citando importante estudioso da produção benjaminiana, Gerschom Scholem, sugere que, do mesmo modo que os textos do filósofo frankfurtiano, o texto de Guimarães Rosa pode ser visto como composto de uma “superposição de camadas (como as Escrituras, o texto é escrito e permite uma série de leituras diferentes)” onde se pode “buscar a decifração de um sentido oculto subjacente ao texto, chegando até os elementos mínimos da escrita (daí a importância das letras tomadas isoladamente e da possibilidade de realizar combinações entre elas, com conseqüente cambiamento de significação)”. In: LAGES, 2002, p. 138. A autora, a partir daí, se referindo ao que se tem produzido contemporaneamente pela teoria crítica psicanalítica, entende que o trabalho do crítico deve centrar sua “atenção nos movimentos, nas relações entre os significantes”, evitando “encarar o texto como depositário de significados”, privilegiando “uma concepção de texto como rede de relações passíveis de diferentes interpretações (...). Nesse sentido, o texto passa a ser revisto, literalmente, como tecido, demandando um paciente trabalho de reconstituição dos fios que o compõem. Com isso, a matéria com que se tece a rede textual ganha novo estatuto, autonomiza-se, deixando de ser encarada como mero veículo de significados”. In: LAGES, 2002, p. 31.

¹¹ Na carta redigida em novembro de 1963 a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa indica uma hierarquia com a qual gostaria que sua obra fosse interpretada segundo quatro níveis de intensidade: I) cenário e realidade sertaneja : 1 ponto, II) enredo : 2 pontos, III) poesia : 3 pontos e IV) valor metafísico-religioso : 4 pontos. A semelhança é, pois, evidente. ROSA, 2003, p. 90-91.

¹² MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*: leituras de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

¹³ ARAUJO, Heloísa Vilhena. “Mercúrio: os planetas”. In: *A Raiz da Alma (Corpo de Baile)*, São Paulo: EDUSP (Coleção Crítica e Interpretação, 10), 1992. ARAUJO, Heloísa Vilhena. “A Pedra Brilhante”. In: *O Roteiro de Deus*: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996. ARAUJO, Heloísa Vilhena. *As três Graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

da presença de Plotino e Ruysbroeck epigrafando estórias “tão sertanejas”, como o próprio Rónai já havia chamado a atenção em 1956.

Às duas chaves interpretativas iniciadas por Rónai associo outras quatro:

1. **ALEGÓRICA.** Aberta por José Antônio Pasta Jr.¹⁴, Marli Fantini¹⁵ e Regina Zilberman¹⁶. Por essa chave, Pedro Orósio – através das várias sugestões etimológicas de seu nome, associa-se à pedra (por conseguinte, ao Morro da Garça), representando uma alegoria da passagem histórica brasileira de um modo de produção rural para outro, industrial e urbano. Essa alegoria estender-se-ia ao conto como um todo.
2. **FILOLÓGICA.** Iniciada por Bento Prado Jr.¹⁷; Suzi Frankl Sperber¹⁸; Regina Zilberman¹⁹; Ana Maria Machado²⁰ e José Carlos Garbúglío²¹. Essa chave seguiu caminho outro, propondo existir cifrado na estrutura do conto uma teoria da linguagem. Com o texto desse último crítico tive profunda empatia na medida em que – se referindo à questão da linguagem, da palavra – percebi que subjazem a seu pensamento os mesmos pressupostos que fecundam a atitude do pintor da Paisagem e também do narrador (e do escritor) de “O Recado do Morro”, a saber: uma história – rastreada pelo avêso – cuja importância e totalidade só se verificam ao final, após sua conclusão trágica, momento a partir

¹⁴ PASTA Jr., José Antônio. *O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil*. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, São Paulo, 1999.

¹⁵ SCARPELI, Marli Fantini. “Recado do Morro, Legado de Rosa”. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial/Editora Senac, 2003, p. 204-207.

¹⁶ ZILBERMAN, Regina. *O Recado do Morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil*. In: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_rz.pdf, consultado em 22/04/2011.

¹⁷ PRADO Jr., Bento. “O Destino Decifrado”. In: *Cavalo Azul*. São Paulo: [s. ed.]: [s. d.].

¹⁸ SPERBER, Suzi Frankl. O Recado do Morro. In: *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Editora Ática, 1982, p. 51-56.

¹⁹ ZILBERMAN, Regina. *Idem*.

²⁰ MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

²¹ GARBÚGLIO, José Carlos. “O som e a cor da palavra (canto e plumagem)”. In: *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

do qual é recomposta. O narrador da estória confirmaria essa impressão ao argumentar que: “Toda aquela viajada, uma coisa logo depois da outra, entupia, entrincheirava, só no fim, quando se chega em casa, de volta, é que um pode livrar a idéia do emendado de passagens acontecidas”²².

3. **GEOGRÁFICA.** Desenvolvida por Heinz Dieter Heindemann, Claudinei Lourenço, Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro²³, Carlos Magno Ribeiro²⁴ e Mônica Meyer.²⁵ Essa outra chave interpretativa, mais contemporânea, em que “O Recado do Morro” tem sido abordado pelas ciências da natureza num profícuo diálogo entre arte e ciência, sobretudo tendo como objeto a natureza sertaneja. Como escritor e diplomata, Guimarães Rosa participou ativamente da construção da Geografia brasileira, a exemplo de seu envolvimento com a Sociedade Brasileira de Geografia²⁶ e – na condição de conselheiro representante do Itamaraty – no Conselho Nacional de Geografia. Nossos contemporâneos geógrafos e biólogos, interessados na abordagem literária dos

²² ROSA, 1965, p. 43.

²³ Carlos Augusto, considerando essa genealogia da crítica do conto em estudo, também busca em Paulo Rónai os motivos iniciais que orientaram sua leitura geográfica da estória, quando considera, por exemplo, a tentativa de dar unidade formal articulando as sete narrativas de *Corpo de Baile*, a ideia de que durante a viagem nasce uma canção popular, ou quando reconhece o caráter simbólico contido em “O Recado do Morro”. A esse respeito, veja seu ensaio: “A Percepção holística da realidade do sertão a partir de um mosaico romanesco: *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa. In: *O Mapa e a Trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Editora UFSC, 2002.

²⁴ Sobre o modo como a Literatura, no caso, “O Recado do Morro”, pode ser instrumento que dá legitimidade aos discursos da ciência geográfica, vejamos que o caso de Ribeiro é exemplar. Afirma ele: “Este artigo é uma tentativa de descrever o cenário natural do espaço geográfico onde se desenrola a trama do conto de Guimarães Rosa, “O recado do Morro”. Ele aborda **três paisagens notáveis descritas ao longo da viagem de um “naturalista”, como tantos que percorreram realmente Minas Gerais no século XIX**: o relevo cárstico das proximidades de Cordisburgo, pequena cidade mineira; um morro solitário – o da Garça –, no centro geográfico do Estado; as extensas superfícies planas seccionadas por amplas depressões, revestidas, outrora, de cerrados, veredas e buritis, hoje, em grande parte, de *Eucaliptus*, *Pinus*, soja, no extenso noroeste mineiro. Essas paisagens, **fielmente descritas por Rosa em linguagem literária, são rerepresentadas em um meio-termo, entre o senso comum e o científico. Para encerrar, apresenta-se uma sugestão de roteiro para aqueles que desejam fazer o percurso do conto e, assim, associar Geografia de Minas e Literatura, e vice-versa**”. RIBEIRO, Carlos M. “O Recado do Morro” e a Geografia de Minas Gerais”. In: *Cadernos de Geografia*, Belo Horizonte, v. 17, n. 28, p. 121-140, 1º sem. 2007. [os grifos são meus].

²⁵ MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

²⁶ ROSA, João Guimarães. “Discurso de Posse do Dr. João Guimarães Rosa”. In: REVISTA DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE GEOGRAFIA. Tomo LIII, 1946. Rio de Janeiro, p. 96-98.

temas geográficos, grosso modo, dividem-se entre aqueles que buscam na literatura, mesmo em “O Recado do Morro”: 1) reforçar seus argumentos ecológico-turísticos e/ou científicos, por detrás dos quais, camuflado, parece-nos estar o imperativo de uma superioridade da ciência em relação à arte²⁷ e, 2) problematizar questões do espaço e da natureza na literatura rosiana – embora na abordagem da pintura de paisagem em “O Recado do Morro”, não obstante, se tenha deixado de lado o fato de que, para Guimarães Rosa, mais do que ser a pintura de paisagem uma crítica aos rumos da industrialização capitalista, ela é a materialização de suas ambições em alcançar a Poesia, seja no contato com a natureza real sertaneja, seja na sua transfiguração para o texto literário. Por essa chave interpretativa, a abordagem do espaço tem sido feita pela dialética exterior X interior presidindo os modos de interpretação do projeto literário rosiano quanto a esse elemento composicional. Embora considerando a natureza pela

²⁷ Em 2001, durante um evento literário realizado em Morro da Garça – *Sob o Luar do Sertão* – Carlos Augusto F. Monteiro apresentou o que seria o mapa da viagem da comitiva de “O Recado do Morro”. O Desenho virou estampa da camiseta daquele evento, no ano seguinte. Basicamente, ele considerou as referências espaciais indicadas pelo narrador na estória (rios, serras, lugares) que correspondiam aos lugares existentes na realidade, traçando então uma cartografia da viagem. Desse modo, reconhece similitude entre o espaço ficcional e espaço real. Relação que uma atenta observação da estrutura narrativa de “O Recado do Morro”, por conta do substrato indeterminado que configura sua poética, coloca em xeque, por exemplo, pela estratégia descritiva do mapa, feita pelo narrador, como veremos no segundo capítulo desta dissertação. No texto rosiano a Geografia, enquanto artefato literário, assume outra condição com objetivos diferentes daqueles mapas produzidos pelos cartógrafos, os cientistas do espaço. A esse respeito os textos de CANDIDO (1970) e BOLLE (2004) são lapidares. Para estes, existiria na Literatura rosiana, quanto à questão da transfiguração do espaço, um descompasso proposital em relação à realidade, um tipo de desvio intencional. Aspecto que, embora já de conhecimento de Carlos Augusto, antes da feitura de seu mapa da viagem d’O Recado do Morro”, parece não ter sido considerado. Veja, por exemplo, que seu ensaio “O espaço iluminado no tempo volteador – conjecturas sobre o conteúdo geográfico no sertão de Guimarães Rosa” – inscrito em *O Mapa e a Trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Editora UFSC, 2002 – foi publicado, pelo menos quatro anos antes da confecção do mapa. No artigo faz referência a essa questão, inclusive servindo-se de certa ironia para dizer que Willi Bolle continua acreditando na existência real do Liso do Sussuarão, buscando provar sua localização geográfica na fronteira entre Minas Gerais, Bahia e Goiás. Aos modos de abordagem do texto literário em que sobreleva-se a ciência em detrimento da Literatura, Hansen faz pertinente crítica. Segundo ele, “certamente, o romance (*Grande sertão: veredas*) admite a leitura que aplica a verossimilhança realista para reconhecer o que o autor conhece magnificamente bem: geologia, Geografia, flora, fauna, cultura e conflitos do sertão empírico. Mas essa leitura satisfaz-se com pouco, pois é feita como reconhecimento documental do que o leitor supõe já conhecer”. In: HANSEN, João. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”, in: *Veredas no Sertão Rosiano*. SECCHIN, Antônio Carlos *et al.* (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

perspectiva biológica, os estudos de Mônica Meyer a partir das cadernetas de viagem de Guimarães, escritas durante viagem feita em 1952, têm afinidades com essa linhagem geográfica.

4. **ESTUDOS CULTURAIS.** Em que a história do catrumano Pê-Boi evidencia a tensão no texto literário dos problemas da colonização, como a questão da presença do negro na literatura nacional. Pedro é negro fôrro; bem como a importância da “Álgebra Mágica” para a compreensão da estrutura do conto. A essa chave interpretativa filio os trabalhos de Telma Borges da Silva²⁸.

Todas essas tentativas exegéticas de “O Recado do Morro”, à exceção dos trabalhos voltados aos estudos filológicos, geográficos e culturais foram, portanto, alinhavadas pelo próprio escritor em sua carta de 1963, ainda que ele não tenha testemunhado seu alcance histórico. Na carta, porém, mais do que assumir uma suposta neutralidade da autoria, o escritor sugere uma não satisfação apenas com o que foi apontado pela crítica acerca dos significados literários de “O Recado do Morro”. Mais que isso. Parece entredizer que o sentido contido na “noveleta” estava só parcialmente contido no que foi proposto por seus leitores e críticos. Retomemos o ponto de vista do escritor:

Só posso achar que não estarão talvez de todo errados os comentadores e críticos que viram naquela noveleta, principalmente, o primado da intuição, da inspiração (e da revelação, não menos) sobre as operações e conceituações da lógica e as conclusões da inteligência reflexiva.

Estou, aqui, apenas repetindo o que se escreveu e se disse sobre o sentido de “O Recado do Morro”, isto é, repito opiniões de leitores e de críticos. Eu, mesmo, não tenho, como já disse, o direito de me manifestar.

²⁸ BORGES, Telma. “Guimarães Rosa: um mágico sem apetrechos”. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 125-132.

Em outras fontes é possível verificar o autor dizendo coisa semelhante ao que foi expresso ao padre curvelano, embora de modo não tão sistemático, como na nota anteriormente citada²⁹ da carta ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzari, em que se lê a existência de uma hierarquia dos aspectos com os quais gostaria que sua obra (não somente *Corpo de Baile*) fosse interpretada.

Nessa mesma carta ao tradutor, Guimarães Rosa, no entanto, relativiza sua condição de autoridade sobre os significados literários de suas histórias ao se colocar na posição própria dos escritores modernos, segundo a qual uma obra de arte depois de publicada é autônoma. Desse modo, aponta que a hierarquia por ele sugerida é arbitrária e subjetiva, traduzindo somente “a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção”³⁰. Guimarães Rosa adota, em relação aos seus críticos, a postura que desejava ver os críticos adotarem em relação a ele, autor. Ao apresentar as interpretações da crítica acerca da história ao Pe. João Batista, o escritor ensinava-lhe algo mais.

Então, considerando essa genealogia da crítica de “O Recado do Morro” e o fato de o autor relativizar sua autoridade sobre o conto, pergunta-se: que caminho, além daqueles propostos pelas chaves interpretativas supracitadas acerca de “O Recado do Morro”, poderia seguir e que daria sustentação acadêmica à pesquisa cujos resultados aqui apresento? Em que medida, *a posteriori*, as produções em que esteve problematizada a transfiguração da Geografia para o texto literário deu respostas às pretensões literárias do escritor mineiro, concordando ou não com elas? Nunca se saberá ao certo. Guimarães Rosa será, para nós, um Hiram Abiff ou um Goethe em seu “Das

²⁹ ROSA, 2003, p. 90-91.

³⁰ ROSA, 2003, p. 90-91.

Märchen”³¹, levando consigo muitas de suas invencionices. Seria possível, por exemplo, saber que “Ai Zé, Ôpa!”³² é a exata inversão fonética de “A Poesia” sem a interferência e ajuda do escritor? A sua afirmação de que Antonio Candido e Paulo Rónai, seus melhores intérpretes à época, teriam arranhado apenas a superfície da primeira camada da sua literatura, permite inferir a existência de algo a mais, ainda por ser dito.

Esse elemento a mais – no caso dessa pesquisa oriundo do encontro entre Literatura e Geografia – acredito ter intuído nesses quase 12 anos de leitura de “O Recado do Morro”, qual seja, a busca da Poesia: a poesia que no conto emerge tanto da viagem aos Campos Gerais, do contato com a natureza local³³, terra natal de Pedro Orósio; quanto da tentativa de criação artística de uma narrativa situada na tensão existente entre oralidade e escrita, nos domínios da linguagem, da experiência com a palavra poética. Entre o fato em si – a viagem da comitiva pelos Campos Gerais –, a narrativa da viagem àquela particularidade geográfica e a escritura do texto literário há

³¹ “Das Märchen” é o título do conto de Goethe que, no Brasil, foi traduzido por “O Conto da Serpente verde e da Linda Lilie”. Admirador da Literatura de Goethe, Guimarães Rosa com “O Recado do Morro” – a meu ver – retoma algumas das preocupações metafísicas do escritor alemão. “Das Märchen” contém a síntese esotérica da experiência do escritor com a franco-maçonaria alemã (Goethe frequentava a Loja Amália, em Weimar) e de suas preocupações artísticas quanto à metafísica da palavra. Como Hiram Abiff – lendário pedreiro incumbido da construção do Magnífico Templo erguido ao Rei Salomão, morto à traição por ser o único detentor do conhecimento capaz de interpretar os significados da língua escrita nas paredes do templo, levando consigo (ao ser morto) a língua sagrada do Templo, perdida na aurora da humanidade, motivo da busca iniciática de todo maçom –, Goethe também levou consigo para o túmulo suas pretensões pessoais quanto aos significados da estória que escreveu. Dizia Ele que, após noventa e nove tentativas de interpretação do conto, daria sua versão (se é que realmente havia uma). O que não se concretizou, obviamente.

³² ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubùquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*, 1965.

³³ Recentemente, importante contribuição ao estudo da natureza na trajetória literária de Guimarães Rosa foi dada por Mônica Meyer³³, que acompanhou o modo pelo qual o escritor registrou sua experiência com o mundo sertanejo durante aquela viagem feita em 1952, entre Felixlândia e Araçai, em Minas Gerais. São mais de 60 cadernetas de campo nas quais o escritor coletou em profusão o mundo natural, sua história e cultura, sobretudo, considerando-o segundo o efeito da luz sobre os sentidos e a imaginação de quem intenta fixar as formas da natureza sertaneja. Esse tema foi de grande lastro entre geógrafos, como Alexander von Humboldt³³, e pintores da paisagem como Jacob Philip Hackert. Particularmente, Guimarães Rosa deixou-nos importante registro sobre sua compreensão filosófica e estética da construção da paisagem no momento da “SAÍDA” da boiada. In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Manuscritos: Estudos para Obra: Caixa 12: Pasta 8: folhas 18 a 20*. São Paulo: IEB/USP.

distâncias a aproximações³⁴. Desvelar esse jogo literário parece ser questões de primeira ordem àquele que almeja percorrer os “esses” da literatura rosiana, bem como apreender algo da genialidade criativa do artista mineiro quanto à relação entre homem, beleza, arte e mundo.

Portanto, a Poesia (Ai Zé, Ôpa!) não é um problema específico, situado apenas no interior dos limites fronteirísticos de “Cara-de-Bronze”, como nos parece ser apontado pela crítica de *Corpo de Baile*, ou mesmo não é (ao menos não deveria ser) um problema circunscrito à arte. Porque a Poesia deixou de ser questão à Geografia carece de um estudo alentado. Plotinamente falando: estará apenas na estória da viagem do Grivo (ou na Literatura) aos lados de lá dos Gerais, dos Gerais do Maranhão, o centro das preocupações do escritor com a poesia em *Corpo de Baile*? Se a crítica afirma que sim, queremos deixar patente nossa crença de que algo, então, parece ter escapulado de lá, reverberando nas outras estórias da coletânea e, se não resvalou no fazer da ciência geográfica, ao menos, fez-lhe contraponto estético e filosófico. Por essa via tanto “Cara-de-Bronze” quanto “O Recado do Morro” seriam estórias sobre a Poesia (ao menos onde ficam evidentes as preocupações estéticas do escritor, sua poética) buscada nas bordas geralistas: do Maranhão e de Minas Gerais. Por uma questão metodológica e temporal, preocupei-me com o lado de cá, não tive como me deter num exercício comparativo sobre essas duas viagens literárias pelos Campos Gerais – de Minas Gerais e do Maranhão – em busca da Poesia. Sementes ao futuro³⁵. Quanto à

³⁴ Do mesmo modo, se verifica certo movimento oscilante (e de indeterminação) entre aproximação e distanciamento no exercício diegético impetrado por João Guimarães Rosa, particularmente, em *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, desde aquela viagem de 1952. Entre a viagem em si – realizada entre 19 e 29 de maio –, as anotações em sua caderneta (pendurada ao pescoço para que pudesse registrar seus pensamentos “em ato”, ao mesmo tempo em que se viajava), posteriormente transcritas para suas pastas de “Estudos para Obra” e de lá, dessas pastas, saltando direto aos seus contos e romance, se percebe esse movimento oscilante, a exemplo do narrador de “O Recado do Morro”.

³⁵ Há duas semanas da entrega desta dissertação para ser avaliada pela banca de professores, tomei conhecimento de um artigo escrito por João Adolfo Hansen, intitulado “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”, publicado na coletânea crítica: *Veredas no Sertão*

Geografia, mais do que apontar na sua estrutura constitutiva os motivos pelos quais se distanciou da busca da poesia subjacente ao mundo (e que a contemporaneidade parece tentar uma reaproximação), pretendida pelo literato, entendo que demonstrar como na literatura de João Guimarães Rosa a experiência do poético subjaz o mundo natural é, por si, modo de realizar essa crítica. Ao invés de fazer uma crítica negativa da ciência, optei por apontar a direção para onde a Geografia poderia rumar junto à Literatura, equalizando a busca da poesia e seu fazer científico, sensibilidade e razão, sentimento e objetividade.

1.3 – *Ai Zé, Ôpa*: a consciência viva do escrito na obscuridade do mistério

Considerando os limites do estudo realizado sobre a literatura rosiana, e meu objetivo de leitura d'“O Recado do Morro”, percebo a existência da experiência poética do autor tanto no contato com a natureza sertaneja quanto na sua particular compreensão da linguagem e experiência com a palavra. Não me preocupou debater aqui se a “realidade sertaneja” deveria ou não receber nota 01 por parte do autor, muito menos o posicionamento da crítica quanto a essa proposição. Como parte integrante do

Rosiano (2007). Ele se tornou dos mais importantes e bem escritos textos sobre a obra rosiana, a meu ver, muito por conta do debate que propõe sobre a poesia, particularmente em “O Recado do Morro”. Seu debate sobre o tema vai além das fronteiras do que consegui até o momento presente compreender quanto à Literatura de Guimarães Rosa, mesmo porque, meu tempo de ruminação é relativamente menor se consideramos o tamanho e a densidade da experiência do crítico paulista. Desse modo, estabelecer diálogo com as formulações de Hansen em todos os seus níveis de proposições nesse momento específico, de algum modo, eliminaria uma das maiores experiências que realizei quanto ao conhecimento da Literatura rosiana e que mereceria destaque quanto à minha ambição (e esforço) nesses pouco mais de dois anos de iniciação nas artes de crítico literário: o prazer e a alegria da descoberta da poética rosiana, especificamente daquelas regras com as quais o escritor realizou sua busca da poesia. Esta dissertação, como registro dessa experiência iniciática, merece ser vista também por esse prisma, minha trajetória pessoal desde a Geografia.

projeto estético rosiano, acredito que a experiência de busca da Poesia atravessa todos os níveis da arquitetura de suas estórias: da matéria local às preocupações metafísicas. Identificar a experiência de poesia, em qualquer que seja o nível da obra de Guimarães Rosa, ou verificar a qualidade do que realizou o escritor, considerando o que se propôs fazer, constituiu minha mais íntima intenção. Para tal, escolhi explicitar a busca da Poesia tanto no nível da “realidade sertaneja” quanto no da experiência com a linguagem. E digo por que.

Começo a análise do conteúdo poético em “O Recado do Morro” com a seguinte pergunta: que lugar ocupou a Poesia no projeto literário de João Guimarães Rosa? Lá nos primórdios da sua fortuna crítica, o escritor já tinha observado a existência de certa preocupação, por parte desse grupo de leitores, quanto ao substrato poético de suas estórias. Problema que compunha, portanto, o conjunto da atividade interpretativa de seus textos. Ela veio, por exemplo, com Pedro Xisto, que escreveu artigo intitulado “À Busca da Poesia”, do qual Rosa gostou muito. Veio também pelo interesse de Cavalcanti Proença, evidenciado no artigo “Trilhas no Grande sertão”. Em carta escrita a Angel Crespo, datada de 09 de dezembro de 1964³⁶, Guimarães Rosa fez comentário evidenciando suas preocupações com a experiência poética: “Mas, como você logo verá, e o trabalho do Cavalcanti Proença, incluso, lhe explicará mais, os problemas são

³⁶ A lista completa enviada a Angel Crespo com os primeiros de seus críticos continha os seguintes artigos e respectivos autores: 1) *Trilhas no Grande Sertão*, de Cavalcanti Proença; 2) *Guimarães Rosa não é escritor regionalista*, de Adolfo Casais Monteiro; 3) *O erudito e o Popular em GS:V*, de Adolfo Casais Monteiro; 4) *Estudos sobre João Guimarães Rosa*, de Franklin de Oliveira; 5) *João Guimarães Rosa*, de Ramon de La Hoz; 6) *Veredas no Grande Sertão*, de Bernardo Gersen; 7) *Um Mundo em Estado Virgem*, de Günter Lorenz; 8) *O Transrealismo de G.R.*, de Tristão de Athayde; 9) *Guimarães Rosa – Cineasta*, de Oswaldino Marques; 10) *J.G.R. – G.S. : V.*, de Lúcio Leão; 10) *3 Depoimentos sobre JGR*, de Cecília Prada; 11) *A linguagem de Iauaretê*, de Haroldo de Campos; 11) *Um romance e sua dialética*, de Eduardo Portella; 12) *Guimarães Rosa e tradução*, de Benedito Nunes; 12) *Preciosismo no Sertão*, de Adolfo Casais Monteiro; 13) *Segredos do Alto Sertão*, de Adolfo Casais Monteiro; 14) *Substância de Guimarães Rosa*, de Sebastião Uchôa leite; 15) *Grande Sertão em Curso*, de Roberto Schwarz; 16) *Satã nas letras*, de Tristão de Athayde; 17) *À busca da Poesia*, de Pedro Xisto; e 18) *João Guimarães Rosa y la Alegria*, de Javier Domingo. A carta está guardada em: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*, Série: correspondência, Sub-série: correspondência com tradutores, Caixa: 10.

mais de “compreensão” poética do que lexiologia”. Ali, o escritor indicava a importância que a Poesia sustinha se se considera o conjunto de sua experiência literária, ao passo que aproveitava para precaver Crespo quanto a certa atitude interpretativa dos linguistas que, de algum modo, detendo-se apenas à estrutura lexical de seus textos, acabavam secundarizando o substrato poético de sua obra, coisa com a qual o escritor nunca esteve afinado. Para Rosa, a “gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventados pelos inimigos da poesia”³⁷.

Observemos outro comentário feito pelo escritor a Edoardo Bizzarri, onde transparece – numa síntese – sua poética no que se refere à presença da Poesia em suas estórias. Na carta, afirma o escritor que

o concreto, é exótico e mal conhecido ; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos³⁸.

Guimarães Rosa menciona aí aqueles aspectos – a “realidade” e a “ficção poética” – que compunham as duas bandas de seus “contos críticos”. Cada uma com suas naturezas específicas, embora passíveis de permeabilidade. E a equação que elas representam é condição para o alcance de sua experiência poética. Vale observar que o escritor reconhece que sua capacidade de contato com a Poesia é determinada pela vida, afinal, seus personagens, muitos deles, saltaram da vida real para suas cadernetas de viagem e páginas literárias. Em “O Recado do Morro” é na companhia daquelas personagens chamadas pelo escritor de “marginais da razão” em que veremos algumas das mais importantes e significativas passagens que evidenciam a busca da Poesia e essas tentativas de ascensão aos “planos místicos”: o recado gritado silenciosamente do

³⁷ LORENZ, 1973, p. 327.

³⁸ ROSA, 2003, p. 37-38.

Morro e as tentativas de sua representação; a viagem em companhia de Guégue; as várias representações que a “pedra que copia” faz na tentativa de nomeação do redemoinho.

Desse modo, escolhi dois aspectos constitutivos de seus contos para demonstração da experiência poética do escritor: 1. a natureza dos Campos Gerais (o “concreto”, o “exótico” e o “mal conhecido”); 2. e alguns aspectos formais, da estrutura da estória, que materializam o que chamou de “multiplicidade de conotações”³⁹, para realizar sua experiência particular com a palavra, com a linguagem, plasmando, por essa via, sua busca da Poesia. Se a matéria local – no caso, a natureza geralista – é “exótica” e “mal conhecida” pergunta-se: de quantos nomes careceríamos para precisar sua totalidade? Uma “multiplicidade de conotações” seria a resposta? Se for assim, esse aspecto formal com o qual realiza sua busca poética – nomeando a natureza dos Gerais, seus eventos naturais e culturais – apontaria para um tipo de fixação do mundo sertanejo pelo ato da escrita (e da narração) que pressupõem uma dialética: a natureza indeterminada do mundo, que se torna objeto da criação artística do escritor, ao buscar com a palavra formas de sua expressão e fixação no texto literário.

Acerca desse aspecto fundante da poética rosiana, vale lembrar um comentário feito por Curt Meyer-Clason:

Uma das maiores qualidades desse estilo tão poético reside, a meu ver, na precisão que consiste em dar por forma imprecisa um pensamento que, como dado imediato, é impreciso, em vez de o mascarar de pseudo-precisão.⁴⁰

³⁹ ROSA, 2003, p. 85.

⁴⁰ MEYER-CLASON, 1998, p. 64.

A esse movimento entre indeterminação e rigor, Guimarães Rosa deu o nome de “Álgebra Mágica”⁴¹, criando assim um princípio com o qual equalizaria um de seus paradoxos literários: nomear o inominável e desconhecido: precisão e rigor (matemáticos) *versus* indeterminação e, com isso, alcançar a Poesia. Já a “ficção poética”, pela premissa do escritor situar-se-ia, portanto, no reino das “vaguezas intencionais” alcançado por ele sozinho ou em companhia de seus personagens, emergindo de todos os níveis constitutivos de suas narrativas: espaço, enredo, metafísica, etc.

A meu ver, a “Álgebra Mágica” rosiana foi intuída, mesmo que parcialmente, na observação do desenvolvimento das idéias sobre a história da matemática com a qual foi edificada a pirâmide de Gizé, no Egito⁴², ou melhor, do seu conhecimento da cultura,

⁴¹ A sugestão de considerar a poética rosiana segundo o que ele nominou por “Álgebra Mágica” me foi trazida pela professora Telma Borges, a quem manifesto meu agradecimento. A respeito da “Álgebra Mágica”, vide BORGES, 2010, p. 125-132.

⁴² É fascinante a história do desenvolvimento das ideias matemáticas no Ocidente, sobretudo quando seu desenvolvimento se deu pelo interesse – desde Heródoto até o imperialismo moderno, no qual se opuseram (nos séculos XVIII e XIX) França e Inglaterra na conquista do mundo – acerca do problema científico e filosófico capaz de explicar lógica e racionalmente a engenharia com a qual se construiu, mais de dois mil anos antes do florescer do helenismo grego, a pirâmide de Gizé, no vale do rio Nilo. O desafio ainda permanece, pelo menos, se observarmos as conclusões a que chegaram os viajantes que se dedicaram aos estudos da matemática dos antigos. Muitos desses viajantes fizeram parte da comitiva de Napoleão e dos ingleses que – pretendendo determinar a regra matemática básica com a qual seria possível medir a circunferência da Terra, segundo as medidas geométricas da pirâmide – acabaram se dando conta da genialidade daqueles pedreiros antigos que construíram as pirâmides, de seus desejos de (considerando uma fórmula matemática simples, universal) encontrar uma regra com a qual se poderia medir qualquer outra dimensão espaço-temporal existente no universo (princípio que também configura a “Álgebra Mágica” rosiana). A esse respeito veja o artigo “Enigmas da Grande Pirâmide”, in: TIME-LIFE LIVROS. *Mistérios do Desconhecido: Lugares Místicos*. Trad. Cláudio Marcondes e Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Abril Editora, 1991. Notam-se várias relações possíveis entre a história do desvendamento do suposto mistério matemático na construção da pirâmide de Gizé e “O Recado do Morro”, pois desde o início de nossas leituras saltou-nos aos olhos certa similitude entre *Corpo de Baile* e a cultura egípcia antiga, em vários níveis: o caráter hieroglífico das ilustrações de Poty – orientadas por Guimarães Rosa – problema que fica, posteriormente mais evidente na publicação das edições feitas pela José Olympio de *Primeiras Estórias*; a referência à história do Rei Salomão e seu magnífico arquiteto, Hiram Abiff; a figuração da estrela de seis pontas nos recados e na bandeira da festa de Nossa Senhora do Rosário; a referência ao “Sete Estrêlo” (as Plêiades); a experiência rosiana – como franco-maçom – de reverência aos pedreiros antigos que, na formação da civilização egípcia (à semelhança do lendário Hiram Abiff) foram responsáveis, entre outras coisas, pela fixação daquela língua perdida nos polidos blocos calcários de Gizé e que foram, posteriormente, removidos para construção da fundação da cidade do Cairo, capital do Egito; o interesse rosiano nos temas esotéricos sintetizados em “O Recado do Morro” que, parece-me, estar em profícuo diálogo com “Das Märchen” de Goethe; seja pela estória mítica de Hórus, deus egípcio, filho de Ísis e Osíris, responsável pela unificação dos reinos egípcios – norte e sul (como os Gerais e as

das artes e da linguagem antiga do Oriente Médio, cuja história da construção da pirâmide é exemplo. O escritor via na matemática, do mesmo modo, a experiência de busca da Poesia. O centro desse debate em “O Recado do Morro” está cifrado na personagem “Coletor” (“o matemático louco”) quem repassa para Laudelim Pulgapé a mensagem do Morro, trazida a ele pelo Nominatedomine, momento no qual o recado recebe sua interpretação do ponto de vista da arte, no caso, segundo as regras da música (que são, em parte, matemáticas) e da Poesia, intuídas e materializadas pelo bardo popular.

Considerando os rumos para onde aponta a poética rosiana, discordo de certa maneira de se interpretar “O Recado do Morro”, realizada pela crítica desde Paulo Rónai, que vê o recado do Morro como uma espécie de eco contínuo, em viagem, e que teria nos mensageiros da estória apenas o canal pelo qual alcança seu destinatário, Pedro Orósio. Esse argumento leva a pensar que os personagens seriam somente elos da mensagem a serviço do sobrenatural, constituindo pontos de ancoragem do imaterial no chão do mundo sertanejo. O ponto de vista de Gorgulho, na estória, contraria essa ideia. Ele é o único a ouvir o recado diretamente do Morro (a despeito da sua deficiência auditiva) e, logo que é indagado pelos viajantes sobre o que se passava, interpela-os

Minas se quisermos uma alusão à história da formação social de Minas Gerais (Pedro é generalista e entra em conflito com os moradores dos Baixios, geograficamente situados na oposição dos Campos Gerais) – durante trágica disputa com seu tio, Seth, irmão de Osíris; a matemática da personagem Coletor; a alusão de ser o Morro da Garça “belo como uma pirâmide”; do mesmo modo que os viajantes pelas areias do Saara tomavam a presença das pirâmides como um indicativo de monotonia na viagem (já que ela os acompanhavam durante dias e dias dando-lhes a sensação de não saírem do mesmo lugar) os viajantes na estória rosiana também manifestam semelhante sentimento de monotonia na viagem pela presença do Morro da Garça; e assim por diante. Esse conjunto de questões tem nos levado a indagações (ainda sem respostas) acerca dos motivos pelos quais a Editora Nova Fronteira não preservou o formato original do livro em questão (bem como o conjunto da Literatura rosiana) pensado meticulosamente por Guimarães Rosa. Hoje quem compra uma estória de Rosa paga, no entanto, por parte dela. Algum tipo de elitismo? Repressão da cultura popular e oral que – desde a antiguidade egípcia, origem de nosso alfabeto – vem sendo suprimida da possibilidade material de existência no espaço concreto do mundo, cuja forma mais aprimorada é o capitalismo contemporâneo? Lembremo-nos dos *Kinningar* do norte-europeu, traduzidos para o espanhol por Jorge Luis Borges e, ao que parece, conhecidos por Guimarães Rosa. Aqueles poemas orais e populares foram, no início da formação da modernidade europeia, desarticulados em suas originalidades e potencialidades de devir, já que significaram – segundo o entendimento dos defensores do progresso e da modernização – expressões do atraso.

dizendo que o recado certamente não seria para ele, dando a entender que, talvez, nem mesmo seria somente para Pedro Orósio (como temos interpretado), mas para todos os viajantes:

– “E que foi que o Morro disse, seu Malaquias, que mal pergunto?”
Seo Jujuca quis saber.
– Pois, hum . . . Ao que foi que êle vos disse, meu senhor? Ossenhor vossemecê, com perdão, ossenhor não está escutando vigia êle-lá: a modo e coisa que tem paucta . . .⁴³

Observemos também que a aliteração em **S** do excerto acima finalizado com o vocábulo “paucta” remete à poesia e à música subjacente ao conto. Para Guimarães Rosa a aliteração realizava importante função poética na medida em que atuava mais sobre o inconsciente do leitor, obrigando-o sair da inércia mental imposta pela indústria cultural, obrigando-o a enfrentar o texto literário como se ele fosse um animal bravo, selvagem, desconhecido. Para Ele “a aliteração jogava o leitor, mesmo no plano do inconscientemente, para “diante do mistério”.⁴⁴ É válido ainda notar na continuidade do relato um proposital desvio na narração, reforçando o princípio segundo o qual o conto tem como um dos fortes elementos de sua composição certo movimento de fuga e desvio, próprio do fazer poético do século XX em sua constante fuga do lugar comum do uso cotidiano da palavra; aspecto para qual o Guimarães Rosa chamou a atenção na quase totalidade das correspondências com Mary Daniel e Harriet de Onís. Assim, comenta o escritor que

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português : **chocar**,

⁴³ ROSA, 1965, p. 15.

⁴⁴ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondências: Correspondência com Tradutores: Caixa 03. São Paulo: IEB/USP. Carta à Harriet de Onís de 02 de maio 1959.

“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 de minha parte, mas **quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo.**⁴⁵ (grifos meus).

Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há, praticamente, lugares-comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, de escrita convencional, é rigorosamente evitado. **Tudo pela poesia e por caminhos novos!** Acabarão aceitando.⁴⁶ (grifo meu).

No mais, siga suas magníficas intuições : **procurando sempre o mágico acima do lógico, a poesia antes que a clareza, a originalidade e novidade, a fôrça, dinâmica, energia, principalmente.** O importante é nos recusarmos a quaisquer lugares-comuns. **Melhor é querer deixar pontos obscuros que querer explicar o óbvio, com prejuízo da poesia.** O próprio mundo é uma coleção de enigmas giratórios. **A vida e a “garra” expressiva das estórias devem prevalecer sôbre os meros enredos ou assuntos.** Não acha?⁴⁷ (grifos meus).

A *posteriori* (sic), sim, posso achar que talvez estejam na base do que escrevo: 1) forte horror ao lugar-comum, de tôda espécie, como sintoma de **inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo.**⁴⁸ (grifo meu)

E, sabe? Acho que todo o meu estilo decorre quase que simplesmente de um motivo ; o horror ao lugar-comum, a **fuga ao cediço e ao falso ornamental.** Não concorda?⁴⁹ (grifo meu).

Esse conjunto de citações extraídas das cartas escritas pelo escritor à Harriet de Onís dá a dimensão da poética rosiana e do quanto o escritor esteve próximo do debate acerca da estética da poesia ao longo do século XX e do quanto se preocupou com a criação de uma escrita que fosse, mais do que uma fala sobre o mundo, uma reflexão

⁴⁵ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondências: Correspondência com Tradutores: Caixa 03. São Paulo: IEB/USP. Carta a Harriet de Onís de 02 de maio de 1959.

⁴⁶ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondências: Correspondência com Tradutores: Caixa 04. São Paulo: IEB/USP. Carta a Harriet de Onís de 03 de abril de 1964.

⁴⁷ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondências: Correspondência com Tradutores: Caixa 06. São Paulo: IEB/USP. Carta a Harriet de Onís de 04 de março de 1965.

⁴⁸ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondências: Correspondência Pessoal (Itaguara): Caixa 01. São Paulo: IEB/USP. Carta à Mary Daniel de 03 de novembro de 1964.

⁴⁹ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondências: Correspondência com Tradutores: Caixa 06. São Paulo: IEB/USP. Carta a Harriet de Onís, de 05 de abril de 1965.

sobre o próprio ato da escrita, da busca da palavra poética, ou desejo de evasão do lugar-comum ao qual a indústria cultural emergente no Brasil relegava a palavra, por conseguinte, o homem. Daí, a mirada para o avesso do “Velho Continente”, o outro lado do tapete do mundo, pois – em se tratando de literatura – muito importa saber onde é que “se contam os fios e dão-se os nós”, ou seja, sobre aquele mundo anterior ao “fato grego”, de onde a Grécia (e a Europa) parece ter extraído muito daquilo que, na história, ficou entendido como originário dela própria: o mundo islâmico antigo. Por esses motivos oponho-me à redutora idéia de ser a literatura rosiana uma “prosa poética”. Nela subjaz uma *poiesis*, uma teoria da poesia.

No conto, a partir desse desvio, o narrador abre espaço na narrativa à composição estética da Paisagem, assunto que retomarei no capítulo terceiro. Lembremo-nos de que o nome (Gorgulho) significa, entre outras coisas, diamante: mineral capaz de separar a luz que, ao atravessá-lo, se divide em sete cores, as do arco-íris. Pelo princípio da “multiplicidade de conotações”, o recado do Morro receberia várias tentativas de interpretação: a de Gorgulho, a de Guégue, a de Nominatedomine, a do Coletor e a de Laudelim Pulgapé que, no conjunto, comporiam essas tentativas do escritor de devassar aquele mistério poético disposto na dimensão geográfica sertaneja, buscando assim a Poesia. Se observarmos a estrutura narrativa de “Cara-de-Bronze”; ou ainda dos contos “O Pentágono de Hann” e “O Retábulo de Santa Joana Carolina”, ambos de Osman Lins⁵⁰, encontraremos neles vastas correlações acerca dessa concepção de Poesia. Em todos os casos, a personagem central da história (seja ela uma pessoa ou um animal) é descrita sob vários pontos de vistas – os dos narradores – que, juntos, compõem um panorama do objeto representado, porém, incapazes de abarcar

⁵⁰Ambos os contos foram publicados em: LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

com suas descrições a totalidade do objeto representado sendo, portanto, parciais e, anti-realistas. A totalidade a que chega o trabalho do escritor num texto literário, no “mundo-texto”, não é a totalidade da vida, a despeito das relações de verossimilhança.

Portanto, considerando esse princípio de “multiplicidade de conotações”, cada uma das versões do recado propostas pelos personagens representaria aquelas tentativas vagas e intencionais de se alcançar o significado do mistério natural: o morro que traz um recado. E que poderia ser, perfeitamente, uma metáfora da Poesia. Afinal, são as tentativas de interpretação das sete interpretações do recado que criam a intriga da estória. Esses personagens (como o narrador e o autor) tentam dar interpretação ao recado, como veremos; são sujeitos na ação interpretativa e na materialização dessa “multiplicidade de conotações” de que falou Guimarães Rosa. A ideia de meros canais de conexão parece-me, hoje, redutora em demasia, e contrária àquilo que configurou a essência da compreensão do escritor acerca do poético, posicionando-se tão intimamente próximo do cerne do debate estético e filosófico acerca da Poesia ao longo do século XX. Por essa perspectiva, a centralidade da narrativa não estaria nos viajantes da comitiva como – de costume – estamos afeitos a supor, enquanto críticos de “O Recado do Morro”, presos à superfície do seu enredo. Essa centralidade é relativizada por esses outros personagens – os homens do sertão rosiano – pois eles têm muito a dizer sobre várias coisas que, em conjunto, formam o problema de “O Recado do Morro” como, por exemplo, o processo de nomeação do que ainda existe inominado e, portanto, sujeito ao ato da nomeação criadora, seja pela cultura popular ou pelo exercício poético do escritor, ou ainda pelos dois juntos.

Como veremos, o recado do Morro recebe várias tentativas de interpretação. Aquela formulada por Laudelim Pulgapé seria uma entre as sete possibilidades que se materializam na estória. Ela tem a grandeza de ser, aparentemente, a interpretação

realizada segundo a arte. Porém, todas essas tentativas juntas expressam muito mais a multiplicidade conotativa rosiana (estando aí sua experiência poética) do que uma sequenciação de imagens que levaria, ao final, à arte de Laudelim Pulgapé (a perspectiva rosiana, em suas narrativas, em nada é linear). Afinal, não estaríamos nós enquanto críticos de literatura, num movimento reverso (porém equivalente ao da ciência moderna, iluminista), dizendo que a arte é superior aos outros modos de conhecimento socialmente produzidos desde a Grécia helênica? É mesmo a arte superior aos outros modos de interpretação do mundo? Em qualquer prateleira de supermercado podemos comprar uma pintura de Van Gogh, um romance de Goethe, ou uma estória de Guimarães Rosa. Por essa via, a arte também já faria parte, há muito, do mundo reificado, sendo também mercadoria fetichizada.

Essa dimensão do sublime que irrompe no mundo material sertanejo através dessa relação com aqueles “marginais da razão” – soltos sobre os abismos e brenhas de mato do sertão mineiro –, ao reverberar de vários modos ao longo da estória, recebe pelo menos, sete tentativas de interpretação. Esse é um dos princípios metodológicos que nos levaria a compreender a experiência rosiana de busca da Poesia.

O poético para o escritor esteve, portanto, na tentativa consciente de deslindar (e capturar) o que é vago, informe, sublime, incapturável. Assim João Guimarães Rosa referiu-se à atitude artística e política que presidiu seu fazer literário. Cabe-nos, portanto, verificar o alcance de sua proposta e o quanto disso conseguiu, Ele, realizar na fatura de seus livros. Seu projeto artístico foi composto segundo a equação: “realidade” e “ficção poética”; sua poética seria, portanto, as regras com as quais teria fixado nos seus textos o reino das “vaguezas intencionais”. Como disse o escritor a Günter Lorenz:

“o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente⁵¹. Daí a aparente antinomia entre indeterminação e precisão (rigor lógico) que denominou por “Álgebra Mágica”⁵² e que constituiu uma das regras de sua poética, refletida na composição de “O Recado do Morro”. Pedro Orósio – por “divertimento de indecisão” – tomava para si todas as moças com as quais desejava namoriscar. A Alegria (e a Poesia) rosiana está camuflada na indecisão. Essa é importante chave interpretativa com a qual li “O Recado do Morro”, pois atinge, além da Alegria, o conteúdo poético – as vagezas intencionais – nele contido, idealizadas por Guimarães Rosa. Onde houver indecisão, haverá a Alegria de existir no infinito. A imprecisão levaria à multiplicidade de significados que uma mesma ideia ou imagem poderia assumir no decurso de qualquer uma de suas histórias, havendo aí a experiência do poético.

Na carta escrita à Mary Daniel, Guimarães Rosa, preocupado em fazê-la entender as motivações para o exercício de sua criação literária, afirma que na base do que escrevia estava, entre outras coisas,

a necessidade de “verdade” (captação do ser real das pessoas e das coisas, da dinâmica do existir) e de “beleza” (afinamento de expressão, busca da “música subjacente” às palavras, intuição de algo, na linguagem, que deva falar ao inconsciente ou atingir o supra-consciente do leitor. Daí: necessário “enriquecimento” e “embelezamento” do idioma.⁵³

Para esta análise escolhi dois modos pelos quais acreditamos poder evidenciar essa multiplicidade. Retomemos o sentimento de diversão de Pedro Orósio em viver na indefinição quanto à escolha para si de uma única namorada. Se tivesse optado pelo contrário disso evitaria que seus inimigos tramassem contra sua vida (mas também não

⁵¹ LORENZ, 1973, p. 346-347.

⁵² LORENZ, 1973, p. 347.

⁵³ ROSA, João Guimarães. Carta à Mary Daniel de 03/11/1964. In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Correspondência: Correspondência Complementar (Itaguara): Caixa: 01. São Paulo: IEB/USP.*

haveria motivo para a escrita da estória). Na indecisão, no impreciso, estão Poesia e Alegria. Há aí também, a meu ver, algo de biográfico quanto à atitude literária rosiana e definidor de sua busca da Poesia. Portanto, esses dois caminhos que seguiremos para evidenciar essa “multiplicidade de conotações” podem ser sintetizados do seguinte modo:

1. Uma imagem que, desde sua primeira aparição em “O Recado do Morro”, reverbera de várias formas ao longo do texto (como uma espécie de “efeito borboleta”) adensando-se e diversificando-se à medida que avançamos na leitura e compreensão do texto. Ela surge, pela primeira vez, com seo Alquiste, o naturalista sueco que deserta desbandando da estrada-mestra – do “S que começa grande frase”⁵⁴ – pela qual deveria seguir a comitiva de viajantes guiada por Pedro Orósio.

A essa regra poética, a “Álgebra Mágica”, o escritor associou outra. Considerando que em se tratando do fazer poético seria necessário “partir o difícil em rele pedacinhos”⁵⁵, carecia o escritor de outra atitude – como fez seo Alquiste –: o desbandar desertando do caminho da lírica, sem nunca ter abandonado suas ambições poéticas, buscadas a todo tempo na prosa de ficção. Esse desbandamento e deserção da estrada-mestra serão aqui entendidos como aquela outra regra de sua poética”:

2. Quando escritor e narrador se percebem diante do problema da nomeação das personagens e dos fenômenos da natureza por eles observados; aí a relação entre fixação (do nome) e a coisa em si, que se tenta nomear resvala também no fazer

⁵⁴ ROSA, 1965, p.5.

⁵⁵ ROSA, 2003, p. 104. Carta escrita a Edoardo Bizzarri em 10 de dezembro de 1963.

poético. A consciência dessa distância (e o desejo de aproximação entre homem e mundo) levou à singularidade da sua busca poética, quando prefere, por exemplo, “partir o difícil em reles pedacinhos”⁵⁶, a fim de melhor compreender e singularizar suas peculiaridades. Pedro Orósio, no seu “divertimento de indefinição” nos conduz à experiência da Alegria e, por conseguinte, serve-nos como chave de interpretação para a compreensão de parte significativa do projeto literário rosiano quanto às suas pretensões de alcance da Poesia. É na indefinição dos nomes que encontraremos o “salto do peixe”, a Poesia. O humor, além de abrir as portas para a transcendência, para o infinito (e a Alegria de existir nele, esse “misteriozinho que é a vida”), adensa essa experiência de Poesia. “O importante é enriquecer a coisa com “humor”, diria o escritor a Bizzarri⁵⁷.

⁵⁶ ROSA, 2003, p. 104. Carta escrita a Edoardo Bizzarri em 10 de dezembro de 1963. Em carta posterior, de 3 de janeiro de 1964, quando Rosa e Bizzarri discutem o lugar que deveria figurar o Coco do Chico Barbós como epígrafe na versão italiana de *Corpo de Baile*, diz o escritor o seguinte: “Agora, a explicação que Você deu (“*Libera traduzione di un testo popolare autentico, transcrito dall’Autore, e ritmato sulla musica di uma danza afro-brasiliana, Il Coco*”), tão boa em si, pode servir, e bem, como nota-de-pé-de-página, ou no “*Elucidário*”. Ao passo que, simplesmente sotoposta ao Coco, quebra o encantamento mágico, a que visamos, e traz o acento para o aspecto “documentário” do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um “mal necessário”, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica. Todos estes últimos elementos, que chamo de, no livro, positivos, veja que comparecem na “*explicação*” original. Assim : o “**barroco**” **mistifório de nomes do Chico** – denotando nossa absoluta incapacidade de abarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa interessante : e a concêntrica, insistida indicação do lugar onde ele se fez ouvir. Confesso que acho humor nisso, e “*abertura*” para o misteriozinho que é a vida (conforme o “*Corpo de Baile*”, pelo menos)” [os grifos são meus] (ROSA, 2003, p. 123). Além de parecer haver aí uma crítica à certa tendência crítica europeia na interpretação da literatura rosiana pelo crivo do regionalismo que, ao se fazer, também secundarizou a importância de outros elementos, como a poesia. Observe o comentário sobre o caráter barroco dos nomes do Chico Barbós e a consciência da impossibilidade de abarcar num único nome sua existência complexa.

⁵⁷ ROSA, 2003, p. 124. A nota completa é: “O importante é enriquecer a coisa com “humor”, menos importando a estrita equivalência. (Adoro, eu, por exemplo, o engraçado de certos sobrenomes italianos, principalmente sicilianos (Mangiapane, Bruscaloppi, Spadacapa, Sparafucile, Scaramanzia, Occhiazurri, Mangiabene, Spadafora, Passacantando, etc.), e, por isto mesmo, tenho um catálogo telefônico (lista telefônica) de Palermo, que consegui arranjar com um colega, Cônsul do Brasil lá. É uma delícia. Na parte dos locativos, idem. Você sabe, por exemplo, que a SIRGA existe, mesmo ; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (sirga = corda com que se puxa embarcação, ao longo da margem). Já, na própria estória “UMA ESTÓRIA DE AMOR”, troquei-o pelo de SAMARRA, que ainda me pareceu mais sugestivo”. Observemos, além de seu interesse pelos nomes, o fato de perceber no nome Sirga duas nuances: o concreto, o real, e a sugestão do poético, do belo que dele emerge. Trata-se da duplicidade das palavras da qual falou Rosa a Günter Lorenz, em 1965.

No diálogo que Guimarães Rosa manteve com Günter Lorenz durante congresso de escritores em Gênova, ao tratar de aspectos biográficos, volta ele ao tema da lírica:

GUIMARÃES ROSA: (...) Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo instintivamente, em que quis ser “poeta”, comecei a fazê-lo conscientemente. A princípio foram poemas...

LORENZ: Isso quer dizer que começou sua carreira como lírico?

GUIMARÃES ROSA: Não, tão mal não foi. Entretanto, escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. (...). E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana* (...), e desde então não me interessei mais pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros. (...), não aconteceu que, um belo dia, eu simplesmente decidisse me tornar escritor; (...). Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia.

LORENZ: No meu entender, o que é extraordinário é a interrupção. É velho e conhecido o fato de que o caminho da lírica conduz ao romance.

GUIMARÃES ROSA: Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.⁵⁸

Em “O Recado do Morro”, outro personagem – o Guégue – é também desertor. Ele desbanda da estrada-mestra que o levaria à fazenda de Lirina, filha de Vininha e Nhôto, donos da fazenda do Bõamor. Do mesmo modo, Guimarães Rosa também deserta do caminho que o levaria à lírica. Na mitologia grega, a Lírica (Lirina) é filha de Vênus (Vinhã) e nascida, portanto, do amor, do Bõamor. O desbandar de Guégue do caminho previamente determinado por dona Vininha leva-o (e a comitiva de viajantes junto) ao encontro de Nomedomine, do mesmo modo que Rosa é levado à *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão : Veredas e Primeiras Estórias*, e assim por diante.

⁵⁸ LORENZ, 1973, p. 325-326.

Parece-nos haver uma similitude entre esse aspecto da estória e certo dado biográfico do escritor.

Antonio Candido, no ensaio sobre a revolução cultural brasileira de 1930⁵⁹, oferece-nos outra informação que ajudaria a compor aquele contexto social e cultural da experiência rosiana quando do nascimento de *Magma*. Para o crítico marxista fazia parte da moda, daquele momento histórico de retomada do nacionalismo pela mão do modernismo de 22 e regionalismo de 30, o fato de um escritor iniciar sua carreira literária tendo como primeira publicação um livro de poesias. Consideremos que o livro de estreia do escritor, só foi publicado em 1997 (trinta anos após a sua morte), contrariando seu desejo manifesto em vida. Foi com *Magma* que Guimarães Rosa ganhou em 1936 o primeiro lugar do concurso Humberto de Campos, promovido pela Academia Brasileira de Letras. A meu ver, há uma ruptura por parte do escritor em relação a essa predeterminação da tradição literária sobre o modo como um escritor deveria, à época, iniciar sua atividade pública. Aí Rosa também deserta, desvia.

Para a composição da poética rosiana, que considerou como regra o problema do desvio e da deserção, vale tomar nota aqui do que escreveu Jean Cohen e, posteriormente, Márcia Schuback, pela pertinência das suas respectivas observações.

Argumenta Cohen que

definir o estilo como desvio é dizer não o que é, mas o que não é. É estilo aquilo que não é corrente, normal, conforme ao “padrão” usual; mas não impede que o estilo, tal qual é praticado pela Literatura, possua um valor estético. É um desvio em relação a uma norma, portanto, um erro, mas, dizia Bruneau, “um erro voluntário”.

(...)

Admitamos (...) a existência na linguagem de todos os poetas de uma invariante que permanece através das variações individuais, ou seja, uma maneira idêntica de desviar da norma, uma regra imanente ao próprio desvio. (...) no plano semântico, existe paralelamente uma lei

⁵⁹ CANDIDO, 2006, p. 231.

de desvio que, embora não codificada com igual rigor, existe através da diversidade de conteúdos. (...). O fato poético torna-se, então, um fato mensurável, exprime-se como sendo a frequência média dos desvios que a linguagem poética apresenta em relação à prosa⁶⁰.

(...) Entre poesia e prosa romanesca, a diferença é menos qualitativa que quantitativa. É pela frequência do desvio que esses dois gêneros literários se distinguem, podendo a diferença de frequência ser a menor possível⁶¹.

Tomamos aqui o texto de Cohen como contraponto, antítese à poética rosiana. O problema do desvio é comum a ambos, porém Cohen persegue-o a partir do primado da ciência sobre a palavra poética, coisa que Guimarães rejeitou por completo.

E Márcia Schuback, em sua interpretação do ensaio “Contra os Poetas”⁶², escrito por Witold Gombrowicz, poeta polonês radicado na Argentina, argumenta:

Com a face nas mãos, a Literatura foge da filosofia numa “fuga ofensiva”. Gombrowicz descreve essa fuga como uma deserção – “ninguém pode imaginar o incomensurável dessa minha deserção”. Uma imagem poderosa dessa fuga que deserta ofensivamente e que ele chama de “fuga da arte” é a sombra de um condor espalhando-se sobre o chão. Em sua fuga da filosofia, Gombrowicz descreve a Literatura como exílio, uma forma de vida que começou a viver após Platão ter expulso os poetas da sua república filosófica.⁶³

A poesia está nos imponderáveis da arte, não na forma – nem da lírica ou mesmo da épica. João Guimarães Rosa, ao erodir as margens da forma, encontra a Poesia no “desvio de dentro”, aberto no espaço da narrativa pelos seus personagens: loucos; mulheres; crianças; bobos, indefinidos e indefiníveis sertanejos de seu “mundo-texto”.

⁶⁰ COHEN, 1966, p. 16-17.

⁶¹ COHEN, 1966, p. 23.

⁶² Este ensaio foi publicado na revista *Poesia Sempre*, dedicada à poesia polonesa e organizada pela Fundação Biblioteca Nacional, número 30, ano 15, 2008.

⁶³ SCHUBACK, Márcia S. C. “Literatura em fuga da filosofia”. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, número 30, ano 15, 2008, p. 12.

O desvio desertor de Rosa e de seus personagens nos conduz à experiência epifânica contida e explicitada pela “pedra das palavras”⁶⁴.

1.4 – O leitor diante do misteriozinho que é a vida

Antes de passarmos à demonstração dessa poética rosiana tendo o próprio “O Recado do Morro” como ponto de partida (e de chegada), parece-nos importante considerar ainda outro aspecto que está transversalmente associado à sua busca da Poesia: a relação entre escritor e leitor, entre Literatura e história. Sendo Guimarães Rosa um homem de seu tempo, é importante perceber de que modo sua concepção de poesia encontra (ou não) solo fértil junto de seus contemporâneos.

O autor de Cordisburgo, certa feita, afirmou que entre os seus críticos aqueles que melhor compreenderam – segundo sua avaliação – o conjunto da sua produção literária teriam sido: Paulo Rónai e Antonio Candido. E, mesmo assim, eles teriam arranhado apenas o epitélio mais superficial de suas estórias. No caso de Rónai, alguns comentários foram escritos poucas semanas após a publicação dos livros de Rosa. Se existem várias dermes superpostas na composição de *Corpo de Baile* foi necessário um tipo de espera: que a atividade da crítica produzisse algum acúmulo que permitisse desvelar esses outros níveis dispostos nas camadas mais profundas do texto. E isso exige tempo, portanto, lentidão. Ou o tempo da ruminação de um boi.

Desde a publicação da coletânea passaram-se cinquenta e cinco anos. Talvez, por consciência disso, o escritor tenha feito esse comentário acerca da leitura que à sua época foi feita por Rónai e Candido, a despeito da erudição do crítico húngaro e do quão

⁶⁴ ROSA, 1965, p. 64.

próximo esteve de João Guimarães Rosa, a ponto de ter sido ele quem, após a morte do escritor mineiro, recebeu a incumbência de organizar e publicar os livros póstumos – *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970). Nos textos críticos sobre *Corpo de Baile*, Rónai ressaltou aquilo que estava na ordem do dia quanto à crítica nacional na sua relação com o movimento literário mundial, sobretudo europeu: a preocupação com a forma literária, o regionalismo, a estética da recepção estrangeira de sua literatura. Parece-me que cada uma das imagens literárias rosianas exige certo tempo de espera, necessário à compreensão de sua fecundidade artística e latente nos vários níveis do texto literário. Cada obra literária inventa seu próprio crítico. Guimarães Rosa também inventou os seus; e já temos quase sessenta anos de ativismo desde a estreia de *Corpo de Baile* nas páginas da história literária brasileira.

O texto rosiano propõe, por exemplo, que sua exegese não deve rumar por aqueles caminhos dos modelos abstratos e dedutivos, com os quais poderíamos (mesmo que isso exigisse ajustes teórico-metodológicos) interpretar qualquer literatura. Essa álgebra não seria mágica. Ou ainda que seu texto sirva para que o crítico, mais do que abandonar-se ao exercício de compreensão da natureza do seu projeto literário, afirme suas próprias preocupações e convicções ideológicas. Antonio Candido, preocupado em compreender a dinâmica daquela literatura surgida nos anos de 1970 – a *Nova Narrativa* – vê no fazer literário de Guimarães Rosa, em vários níveis, o quanto esteve imbuído de intencionalidades com as quais radicalizou a experiência literária brasileira (e também latino-americana) em relação àquilo que o colonialismo europeu ainda nos legava mesmo após a independência, abrindo caminhos novos, voltados à busca de outras perspectivas mais autônomas e singulares. Nesse sentido, o escritor criou uma “terceira margem” literária, um “entre-lugar” para o artista latino-americano: navegar entre “as duas margens do Ocidente” submetidas a um mesmo processo erosivo produzido pela

história do capitalismo. Assim, sua obra não se classificaria considerando somente os moldes estéticos e estilísticos que lhe eram contemporâneos, já que sua leitura sobre a história e a política brasileira (e do continente latino-americano), para ser original, precisou da máxima consciência das condições perigosamente ambíguas que constituíram a história das letras no continente, sobretudo como instrumento legitimador dos ideais colonialistas desde sempre⁶⁵. Só assim seria possível superar os modelos estéticos importados, bem como certas formas de nacionalismo endógeno que marcaram profundamente nossa trajetória social e artística, principalmente, pela via do regionalismo e do sertanismo.

Do mesmo modo que um rio atua perenemente erodindo suas margens, Guimarães Rosa alarga erodindo, por sua conta, as margens de sua Literatura⁶⁶.

⁶⁵ A esse respeito é fundamental o ensaio de Antonio Candido: “Literatura de Dois Gumes”, in: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

⁶⁶ Entre a primeira e a definitiva versão de *Corpo de Baile* seguiram-se nove anos, de 1956 a 1965. A primeira versão coincide com o lançamento do *Plano de Metas* do governo de Juscelino Kubitschek, com o qual (por um lado modernizou a atividade econômica brasileira, relativizando em certo sentido, a importância que as atividades do primeiro setor ocupavam dentro da dinâmica nacional) abriu a economia à participação internacional, opondo-se ao nacionalismo populista de Getúlio Vargas, que se desenvolveu protegido da interferência externa desde 1930, mesmo que contraditoriamente. A versão definitiva de *Corpo de Baile* coincide com a ditadura militar. A deflagração do Golpe Militar, como sabemos, foi em 1964. O Golpe depôs Jango Goulart, interrompendo a continuidade do nacionalismo populista de Vargas, livre da ingerência estrangeira. Pelo menos em Minas Gerais foi a iniciativa das transnacionais estrangeiras, camufladas por detrás das elites opositoras do janguismo e do comunismo (católicos, militares, rurais, dentre outras) que acelerou o movimento social deflagrador da deposição de Jango Goulart. Essas transnacionais atuavam na economia nacional desde 1956, com a abertura brasileira ao capital internacional, e viram seus investimentos ameaçados pela valorização nacional dos movimentos sociais, sobretudo populares, na formulação do modelo de nação pretendido por Vargas, por Jango. Vale ressaltar a presença do capital sueco entre essas transnacionais. A capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, era reduto das elites que deflagraram o golpe. No livro *Os Senhores dos Gerais*: os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964, Heloísa Starling faz interessante comentário sobre a cidade, seus observadores, que coaduna com certa concepção que temos da estrutura da Literatura rosiana: “Ao se iniciar o ano de 1963, Belo Horizonte ocultava uma dupla face que, difícil de ser decifrada, mantinha seus observadores indiscretos presos ao limite de sua superfície” (STARLING, 1986, p. 77). Em “O Recado do Morro” vemos, a título de exemplo, que todas as falas de Alquiste são ditas em sueco. Ele não é dinamarquês, como Peter Lund. Consideremos também que, no momento de deflagração do Golpe de 64, Guimarães Rosa estava no Rio de Janeiro. Ele escreve comentário à Harriet de Onís, sua tradutora de *Sagarana* para o inglês, na carta de 03 de abril daquele ano: “E – como a Senhora terá acompanhado, pelos jornais – o grande-movimento cívico militar que nos livros de J. Goulart e seus perigosos agitadores se desenrolava aqui, enquanto eu trabalhava nas notas – fazendo justamente como o Burrinho Pedrês na travessia do córrego da Fome Cheio. (Minha casa é encostada ao Forte de Copacabana, e eu tinha de comparecer ao Ministério, que é encostado ao Ministério da Guerra...) Daí, rogo-lhe desculpar muita coisa. Principalmente, o tom das notas”. Na mesma carta continua dizendo: “Duas coisas me confortam,

Tomemos por exemplo o fato de o autor classificar as estórias de *Corpo de Baile* (não só o “Recado do Morro”) ora como poema, ora como conto, e mesmo como novela⁶⁷, ao longo das três versões que a obra assumiu desde 1956. Além de serem equivalentes, poesia, conto e novela interagem. Outra forma de representação da indeterminação no texto literário.

Aí, o desafio ao crítico é mais do que o esforço dedutivo ou da afirmação de suas aspirações ideológicas. Ele põe à prova a disposição do crítico em imergir na substância do texto literário do escritor, com vistas a compreender seu projeto estético, modo pelo qual ser-nos-ia possível verificar seus objetivos e o quanto realizou cada um deles, ou mesmo avaliar as distâncias entre o desejado e o realizado. No barco da literatura, o timoneiro tem que ser o escritor. E precisamos assumir isso com alegria e humildade. O olhar exterior, do crítico, se realiza na medida em que este mergulha no interior da obra literária. Além do autor, acompanho essa perspectiva nas proposições de Meyer-Clason, quando se refere ao tradutor (e crítico) ideal. Segundo ele,

para traduzir Rosa tenho que me tornar em primeiro lugar o leitor ideal dele, alguém que procurar compreender a mais íntima intenção do romancista, do poeta. O tradutor é o pintor, que deseja criar um novo quadro de língua: uma contra-imagem. Êle é o compositor que deve destilar do original um novo som: um contra-som. Pois a obra de

imensamente, no momento. Sua esplêndida “performance” com nosso “The Little ... Donkey”. E o fato de ter a rebelião contra o Governo xxxxxxxxxxxx (sic) pro-comunista de Jango Goulart ter partido do nosso Estado de Minas Gerais, e as tropas que se arrojaram, rápidas e disciplinadas, maciçamente, contra o Rio de Janeiro, foram as de Minas : descendo das montanhas, a nossa gente do sertão, do Grande Sertão, dos Backlands”. In: *Fundo João Guimarães Rosa: Correspondência: Correspondência com Tradutor* (Harriet de Onís): Caixa 04. São Paulo: IEB/USP. Foi o livro de Heloísa Starling que nos atentou para o fato, ressignificando a pequena importância que havíamos dado inicialmente à referida carta. Considerando o aspecto plurissêmico da Literatura rosiana, analogias poderiam ser realizadas entre Morro da Garça – além da pirâmide de Gizé – com a história da derrubada do Morro do Castelo, no Rio de Janeiro, corroborando, de algum modo, àquela interpretação do conto, traçada por Marli Fantini, Regina Zilberman, dentre outros, de que ele – o conto – seria uma alegoria do processo social brasileiro. Sobre o Morro do Castelo veja BARRETO, Lima (1997) e ASSIS, Machado. *Esau e Jacó* (1997).

⁶⁷ Veja RÓNAI, Paulo. “A Arte de Contar em Sagarana”, in: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro, 1958.

Rosa é também um conjunto de sons e imagens (...). Tato e ouvido são os sentidos que devem ter a liderança nessa aventura de recriação.⁶⁸

O trabalho do crítico é também um exercício de criação artística. Portanto, pergunta-se: de quanta lentidão carecemos para imprimir ao nosso ritmo de leitura a velocidade necessária sem a qual estaria comprometida nossa compreensão de qualquer um dos contos de João Guimarães Rosa? A resposta é coletiva e individual. Pressupõe o tempo que levou o conjunto da crítica rosiana no seu movimento próprio de acúmulo e exercício de composição das linhas gerais que substanciaram sua recepção crítica; e também aquilo que individualmente se realiza em relação ao que foi construído por quem veio antes no exercício exegético. Esse problema foi muito bem elucidado por Gaston Bachelard⁶⁹, em suas análises da natureza constitutiva daquela literatura que elegeu para compreender o século XX. Nesse sentido, seria preciso considerar certo princípio de velocidade sem o qual a literatura de João Guimarães Rosa nos continuaria insondável, impenetrável incógnita, jogando-nos, por conta desse distanciamento, em direção oposta àquela que nos deveria levar ao centro de suas preocupações estéticas: o existir no infinito, libertos do peso da temporalidade e, na solidão, experimentar a Alegria e a coragem, buscar a Poesia e a metafísica.

De nada nos valeria aqui desconsiderar certo dado biográfico (contrariando os estruturalistas): o modo como Guimarães Rosa viveu o *Breve Século XX* e dele participou ativamente, e em diferentes níveis. Bachelard foi contemporâneo do escritor brasileiro e, do mesmo modo espectador, assistiu *in situ*, certo falimento da racionalidade burguesa iluminista; extraindo daí, do seu avesso, as causas irracionais que culminaram em todas as formas da barbárie advinda do projeto imperialista e,

⁶⁸ MEYER-CLASON, 1998, p. 65.

⁶⁹ BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

vendo aí, porém, rupturas propositivas, que poderiam levar aquela sociedade a rever seus caminhos, suas escolhas, ao invés de decair no fatalismo do “fim da história”. Daí, a afinidade que percebemos entre eles – Rosa e Bachelard – nas preocupações com a linguagem. A linguagem torna-se, nesse contexto, problema de primeira ordem. E ficamos imaginando o quanto teriam sido amigos pelo simples fato de admirarem Unamuno⁷⁰ e a filosofia dele nascida, prefigurada também pela busca da Poesia e pela experiência com a linguagem.

Parece-me que Rosa – ao recorrer às imagens do alquimista e do químico como metáforas da sua experiência com a linguagem (sujeita, evidentemente, a “explodir no ar”)⁷¹, mais do que trazer à superfície do seu discurso evidências de seus interesses pelo esoterismo ocidental (do qual foi tributário por diferentes meios) – procurou evidenciar maneiras de identificarmos em sua literatura tanto seu comprometimento com o momento histórico no qual existiu (mesmo que para transcendê-lo) quanto seu caráter cultural, nascido de sua apropriação do debate modernista acerca da “Brasilidade” (o “sentir-pensar” que fez com que o escritor (junto de seus personagens, e mesmo sozinho) delineasse a natureza de suas viagens em busca da Poesia, convidando-nos, com isso, a perceber a pluralidade de sentidos que poderia conter cada uma dessas experiências com a linguagem, e o modo como essa multiplicidade resvala em determinadas formas de experiência poética. Se a “redenção” dos problemas da humanidade está contida em nossa capacidade de pensar (e de recriar o mundo), segundo o modelo racionalista iluminista do qual o século XX é tributário, então por

⁷⁰ Ao ser chamado de “Unamuno da Estepe” ou “Unamuno do Sertão” por Günter Lorenz, responde Guimarães Rosa: “e teria razão; Unamuno sim! Unamuno poderia ter sido meu avô. Dele herdei minha fortuna: meu descontentamento. Unamuno não era um filósofo; sempre se equivocam, referindo-se a ele nesse sentido. Unamuno foi um poeta da alma ; criou da linguagem a sua própria metafísica pessoal. É uma importante diferença com relação aos chamados filósofos. (...) A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica”. Vide: LORENZ, 1973, p. 324.

⁷¹ LORENZ, 1973, p. 341-342.

que chegamos às condições atuais de barbárie? A literatura rosiana problematiza essa questão de modos diferentes, amalgamados em sua compreensão da “Brasilidade”.

Na qualidade de crítico rosiano é *mister* ser generalista, ruminante como seus bois eram. Por essa via, considero hoje que o ritmo de leitura de um conto feito “O Recado do Morro” (em que se entrecruzam tantas referências filosóficas, históricas, esotéricas, religiosas, artísticas, geográficas, etc.) exige certa sincronia com o mundo inconsciente do escritor, imersão no seu mundo onírico; origem de todas as coisas que, no seu fazer artístico, ficaram externalizadas e impressas no que a estrutura lógica da narrativa nos faz crer. Movimento que demanda tempo de espera, certa lentidão (e solidão), para que as imagens literárias formadas no íntimo do escritor também se formem em suas densidades e espessuras no (in)consciente do leitor. Há, portanto, uma dialética. Só nesse ritmo sincrônico, nessa espera orientada pelo escritor, é que se formam as grandes imagens que ele extraiu de seu mundo onírico, seu sertão inconsciente⁷². Uma leitura atenta da literatura rosiana que adentre seus epitélios em outros níveis além da superfície depende, a meu ver, dessa atitude do crítico de re-imaginar os seus valores “tanto inconscientes, quanto realísticos”, seu modo de “sentir-pensar” que, no final das contas, compõe sua compreensão da “Brasilidade”⁷³, principalmente de sua busca pela experiência da poesia, nos vários níveis em que ela participa da composição de suas estórias.

No caso desta pesquisa, foi por essa via que pude compreender esse obsessivo desejo que me levou a ler, reler e treler algumas dezenas de vezes “O Recado do Morro”, compondo, com isso, o panorama com o qual expresse (e associe) a relação

⁷² Embora pouco compareça nas bibliografias dos estudos críticos que tematizam a questão do inconsciente e do transracional na criação literária de João Guimarães Rosa, são valiosos os estudos do psicólogo José Maria Martins (1994) acerca do tema, abrindo novo caminho além daquele fermentando novo caminho além daquele proposto pelos psicanalistas, por exemplo, são fundamentais para compor o panorama deste debate.

⁷³ LORENZ, 1973, p. 347-350.

entre Natureza e Poesia, na leitura das evocações de Pedro Orósio de sua terra natal, os Campos Gerais. Essas evocações, enxertadas na narrativa da viagem da expedição científica entre os Baixíos e os Gerais mostram de que modo Natureza e Poesia se associam. Para essa leitura, como dito, é preciso considerar a Saudade e a Alegria como dois aspectos que consubstanciam a experiência da busca da Poesia quando o objeto de interesse poético rosiano é a Natureza, os Campos Gerais. A Saudade é, segundo Lages, “operadora de passagens” na obra rosiana (e a Brasilidade também o é) que, diferentemente da abordagem lusitana ou mesmo modernista do tema, constitui uma defesa positiva do presente pela via do humor, não a sua negação.

Por esse pressuposto é possível dizer que há uma oposição entre o realismo e aquela literatura buscada por Bachelard para fortalecer o seu projeto filosófico de interpretação da natureza do século XX europeu. Identifico a natureza da literatura de João Guimarães Rosa com aquela literatura “eleita” pelo filósofo francês, considerando esse caráter inconsciente que as constitui na estrutura lógica de seus textos. Desse modo, Guimarães Rosa seria também um anti-realista. “O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor”,⁷⁴ diria o escritor em carta de 1959 à Harriet de Onís.

Do ensaio de Joseph Frank⁷⁵, dedicado a uma historiografia do problema da representação do espaço na literatura do século XX, depreende-se que sua origem esteve no interior do realismo europeu. O texto de Frank, portanto, ao abordar a representação do espaço na literatura, permite-nos um diálogo entre, pelo menos, um dos fundamentos constitutivos do realismo na Europa e aquele movimento literário desviante – com qual Bachelard e Guimarães Rosa tiveram afinidades.

⁷⁴ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondência: Correspondência com tradutores: Caixa 03. São Paulo: IEB/USP. Carta de 02/05/59.

⁷⁵ FRANK, Joseph. *A Forma Espacial na Literatura Moderna*. Revista Intertexto, Uberaba, MG, vol. I. n. 02, julho-dezembro 2008, p. 167-198.

Frank, retomando o modelo de Lessing, com vistas a encontrar o fundamento geral a partir do qual se erigiu a literatura realista no que diz respeito ao problema da representação do espaço, permite-nos o estabelecimento dessa oposição entre Bachelard (e Guimarães Rosa) e o realismo europeu. Segundo Frank, no realismo, a criação literária estaria contida na relação entre objeto e percepção desse objeto. Essa seria a equação que dominaria (e orientaria) a poética realista. Se assim for, quanto à literatura de Guimarães Rosa, o realismo europeu não daria conta dos problemas literários para os quais se voltou o escritor mineiro, e grande parte da experiência literária brasileira⁷⁶, sobretudo pós 1964. Pela via daquele realismo de que falou Frank, corremos o risco de não alcançar os domínios da imaginação fundamentalmente criadora, nascida do inconsciente do escritor e que antecede o fato fisiológico da percepção.

Entendo que o fato imaginação, como pensou Bachelard, precede a percepção. A imaginação é antes orientada pela experiência subjetiva e cultural do escritor – sem que isso, no entanto, negue sua experiência com a realidade, com o mundo exterior⁷⁷ – do que um dado exclusivo da percepção. Assim, parece-me que essa teoria da percepção mencionada por Frank estaria centrada nos domínios dos processos fisiológicos do olhar⁷⁸, ocupando posição hierarquicamente superior – e anterior – à experiência da imaginação. Do que se teorizou a esse respeito, considerando a história da modernidade desde as grandes navegações e a descoberta do Outro (o não europeu), o sujeito-síntese desse modo particular de enquadramento visual da relação homem e natureza é o

⁷⁶ A leitura de qualquer um dos romances e/ou contos de Osman Lins – desde *Nove, Novena* – permite a percepção desse problema ou, se quisermos ficar no campo da história da crítica literária, basta observar a deflagração do “bum” literário causado pela *Nova Narrativa*, movimento estético que teve suas origens, acompanhando Antonio Candido (2006), nos anos iniciais do modernismo brasileiro de 1922.

⁷⁷ No diálogo com Günter Lorenz, Rosa afirma que “o sertão é o terreno da eternidade e da solidão, onde interior e exterior não podem ser separados”. In: LORENZ, 2003, p. 343.

⁷⁸ Um clássico a esse respeito é MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

naturalista-viajante⁷⁹, deflagrador das bases para imposição – no nível histórico, filosófico e estético – do imperialismo. Alquiste, em “O Recado do Morro”, será caso bastante singular e emblemático quando consideramos essa atitude do observador estrangeiro acerca da experiência natural e cultural brasileira, transfigurada na estória de Pedro Orósio.

Guimarães Rosa, na esteira desse movimento político e cultural que atravessou o “breve século XX”, sob a vestimenta da “Brasilidade”, parece se opor à boa parte do substrato racionalista configurador da poética realista europeia, mesmo naquelas situações em que a crítica tem apontado semelhanças do processo criativo do escritor brasileiro em relação aos modelos literários europeus, por exemplo, ao aproximá-lo de Joyce⁸⁰. Se tomarmos como referência o realismo fixado pelo texto de Frank, a obra rosiana estaria vinculada ao regionalismo literário brasileiro, somente, o que comprometeria a compreensão fecunda daquelas vagas intencionais sem as quais não se é possível alcançar sua Poesia. Embora me pareça que, enquanto tentativa de compor pela literatura um panorama da nação, retomando o tema da formação do Brasil, sua literatura tenha algo de sertanista.

A despeito de ter João Guimarães Rosa, como Marcel Proust, buscado liberar o homem do peso da temporalidade – um dos temas de “O Recado do Morro” expresso no conflito entre Pedro Orósio (espaço) e Ivo Crônico (tempo) – ele foi, por isso mesmo,

⁷⁹ A esse respeito, importantes trabalhos foram escritos tanto na filosofia quanto na história e crítica literárias. Vide, respectivamente: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil Não é Longe Daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; e PRATT, Mary Louise. *Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernane Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

⁸⁰ “Não estão certos quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão”. LORENZ, 1973. Ou ainda, veja a carta escrita por Guimarães Rosa à Mary Daniel, citada anteriormente, em 03/11/1964: “De JOYCE, só li parte do “Dubliners”. O “ULYSSES”, fiz várias tentativas, que nunca foram além de pedaços de páginas. Acho nêlo um ludismo feroz, uma atitude que não me é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de “voulu”, que me repele. (Cômico: muitos, para meu castigo, sentem repulsa assim, ao que eu escrevo...). In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Correspondências: Correspondência Pessoal (Itaguara): Caixa 01*. São Paulo: IEB/USP.

em vários níveis de intensidade e profundidade, um homem de seu tempo. E se, como ele sempre fez questão de enfatizar, o homem João Guimarães Rosa foi aquilo que escreveu, sua literatura também fincou raízes profundas em seu tempo, mesmo forjando uma escritura para 700 anos, como afirmou a Meyer-Clason, ou ainda quando disse que “legítima Literatura deve ser vida”⁸¹, a Günter Lorenz. Daí, por exemplo, a endemoniada obsessão pela “multiplicidade de conotações” que, no fundo, reflete a natureza da grande literatura do século XX (admirada por Bachelard) em que constou a busca da Poesia pelo exercício literário de construção de imagens que refletiam, antes, o ato criador da linguagem em sua busca, não da totalidade do mundo, mas do infinito⁸². Ao reanimar a língua portuguesa falada no Brasil determinava aí, o escritor, certa função da literatura e da Poesia: aquele compromisso que foi escrito com o sangue do coração. Gaston Bachelard diz, nos *Devaneios do Repouso* haver “zonas em que a literatura se revela como uma explosão da linguagem” e que a “poesia faz os sentidos da palavra ramificarem-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens”.

Nesse sentido é que se materializa a interpretação que proponho de busca da Poesia em “O Recado do Morro”, acompanhando esse debate acerca da natureza da literatura do século XX. É aí que me situo. Nesta leitura de “O Recado do Morro” comungo das ideias de Bachelard acerca desse problema, com as quais tomou para si o problema da linguagem como ato de criação artística que, por nascer de um contexto de intensa deflagração de conflitos imperialistas mundiais⁸³, também tem lá sua força política, sua radicalidade e reacionarismo. (Não façam bombas, busquemos a Poesia!).

⁸¹ LORENZ, 1973, p. 339.

⁸² Ítalo Calvino dedicou um ensaio ao tema da Multiplicidade na literatura como valor a permanecer existindo no século XXI. In: CALVINO, Ítalo. “Multiplicidade”. In: *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

⁸³ Em menos de 50 anos a Europa foi palco de três grandes guerras, duas delas, de natureza mundial. Referimo-nos a Primeira e Segunda Guerras Mundiais (1914-1917 e 1939-1945, respectivamente) e à revolução russa (1914-1917).

Localizei no conto algumas imagens poéticas que, no transcurso da estória, reverberam numa miríade de formas e imagens, de modos distintos e em níveis diferentes da sua composição. O que, como já dito, o próprio Guimarães Rosa denominou de “multiplicidade de conotações”. Daí entender que a literatura rosiana mais do que uma prosa poética contém uma estética da Poesia.

1.5 – O amor pela Geografia nos caminhos da Poesia

Um dos desejos mais secretos, guardado por um iniciante nos estudos literários, em particular da obra de um escritor da estatura de João Guimarães Rosa, é encontrar alguma questão de relevância poética e estética que tenha passado despercebida pelos críticos que lhe precederam na interpretação dos textos literários do escritor. Lembremos que Guimarães Rosa sustenta uma das mais vultosas e extensas fortunas críticas da Literatura brasileira, no Brasil e no exterior, já tendo recebido o *Grande Sertão : Veredas*, por exemplo, estudos da ordem dos milhares.⁸⁴

Na entrevista com Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirmou ser escritor de “contos críticos” e que a substância que os constituía foi composta de “ficção poética” e de “realidade”⁸⁵. Daí, acredito que qualquer leitura que se pretenda crítica da obra rosiana precisa também considerar sua projeção social, segundo a equação por ele estabelecida, a fim de avaliar o alcance do que propôs realizar enquanto projeto literário.

⁸⁴ Willi Bolle, em recente estudo, informa uma fortuna crítica de cerca de 1500 trabalhos, valor que acredito estar aquém da realidade. Cf. BOLE, Willi. *Grandesertao.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

⁸⁵ LORENZ, 1973, p. 326.

A esse respeito, começo por esboçar um dos aspectos da literatura rosiana que me parece dos mais significativos no conto em estudo, e que foi responsável pela atitude de relativizar a posição que a Geografia ocupou por longo tempo na determinação da natureza do meu interesse pela literatura de Guimarães Rosa, qual seja: sua concepção de Poesia que emerge da experiência com a natureza sertaneja. O referido conto propõe, em um dos seus planos narrativos, parte do que seria a “verdade” poética do escritor, no caso, aquela que emergiria de uma particularidade geográfica do sertão real e ficcional de Guimarães Rosa: os *Campos Gerais*. Noutro dos planos narrativos, no entanto, veremos também que esse projeto continua por se fazer, e é esboçado a partir de suas preocupações com a linguagem, com a palavra oral e escrita, havendo ali, do mesmo modo, elementos com os quais alcançaríamos sua Poesia.

Da experiência com a natureza regional e com a linguagem, vejo surgir aí, ao menos dois dos fiozinhos que o escritor destece a fim de compor seu projeto literário. Embora acredite na existência de outros planos da estrutura de suas narrativas que, do mesmo modo, poderiam resvalar na sua busca poética, escolhi esses dois caminhos para me guiarem pelas veredas de seu “mundo-texto”, evidenciando com isso o aprendizado construído durante esses anos de pesquisa literária. O primeiro aspecto, o da relação entre Natureza e Poesia, será abordado a partir de duas teses: 1. a relação entre desenho e escrita, considerando a transfiguração da pintura de paisagem e da fotografia em “O Recado do Morro”; 2. a relação entre Saudade, Brasilidade e Alegria na composição da experiência poética dos Gerais, pela mediação do que denominou por sentir-pensar⁸⁶, considerando a natureza psíquica e anímica do protagonista, Pedro Orósio.

⁸⁶ Essa expressão é, para Guimarães Rosa, sinônimo de “Brasilidade”. A esse respeito, vide LORENZ, 1973, p. 347-351.

Para além daquilo que aparece enquanto registro literário dos Gerais em “O Recado do Morro” pesquisei alguns documentos do escritor nos quais são flagradas suas pretensões literárias e poéticas acerca dos *Gerais* (nas correspondências com Edoardo Bizzarri durante a tradução de *Corpo de Baile* para o italiano; na entrevista com Günter Lorenz em 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos realizado em Gênova; e nas pastas que guardam os estudos feitos pelo autor a fim de realizar sua obra, hoje sob cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)), indicando o quão visceral é o vínculo existente entre Poesia e natureza geralista. Por essas fontes, os Campos Gerais seriam paradigma de um mundo quase intocado, adâmico, isolado geograficamente nos altiplanos da Serra Geral onde, em Minas Gerais, começam as chapadas, do lado de lá do rio São Francisco, na vertente do Formoso.

A poesia nasceria da absoluta consciência da impossibilidade de abarcar num só aspecto a totalidade múltipla da natureza que configura os Campos Gerais, a despeito da insistente tentativa de apreendê-lo em uma imagem-síntese, a fim de realizar uma visão poética do seu universo próprio. Para o escritor, era preciso “partir o difícil em rele pedacinhos”. Daí, por exemplo, recorrer o escritor à pintura de Paisagem transfigurando-a segundo regras da criação literária, bem como propor certo debate entre o mundo que se toma pelo desenho e o mundo que se toma pela escrita, como veremos. A Paisagem, nesse caso, é tomada na arquitetura do conto segundo a funcionalidade operativa da Saudade (ou seja, como “motor da ação do poeta”) ao contrastar com as evocações dos Campos Gerais.

Se “o sertão é o mundo”, os Gerais foram um de seus pedaços que, no tempo do narrado, se apresentava quase intocado pela modernização capitalista. Assim, trata-se de uma cosmologia que, tal qual o pintor da paisagem, o escritor tenta recriar no espaço da

escrita literária, buscando a totalidade originária da qual os *Gerais* foram parte constitutiva. Guimarães Rosa parece analisar aquela particularidade geográfica como fragmento residual de uma totalidade “perdida” que ainda persistia, no tempo de suas narrativas, à superfície do presente histórico. Nesse sentido, me identifico muito com a leitura José Carlos Garbúglio acerca de questão transversalmente correlata ao tema da paisagem, que abordo em “O Recado do Morro”.

Walter Benjamin ofereceu uma imagem muito instigante sobre a presença da realidade no texto ficcional, ao se referir a uma lei fundamental da crítica literária, na qual

quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo. Mas com isso, e em consonância com a sua manifestação, o teor factual e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que esse último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca no primeiro plano⁸⁷.

Embora esteja interpretando um texto de Goethe, *As Afinidades Eletivas*, seu comentário serve aos propósitos discursivos deste trabalho. Fiquei particularmente interessado nessa imagem de que os dados do real, presentes numa obra-prima da literatura, vão ficando mais nítidos aos olhos de quem os observam à medida que se extinguem da materialidade do mundo. Isso que Benjamin vê na literatura de Goethe corrobora meu sentimento em relação à literatura João Guimarães Rosa, sobremaneira no seu trato com a natureza dos *Gerais*, como exposto, e que tentarei realizar quando da

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Ensaaios Reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009, p. 12-13.

interpretação da busca da Poesia em “O Recado do Morro” a partir da viagem aos Campos Gerais. O real do mundo, daquele mundo sertanejo, torna-se poeticamente mais evidente na medida em que vai desaparecendo das relações concretas de experiência do espaço e ganha materialidade no espaço da escrita do texto literário, evidenciando a habilidade do escritor mineiro, tal como o Goethe fixado pela escrita de Benjamin, em representar no texto literário, a transitoriedade da natureza, seu perene movimento de transformação de si mesma.

Essa percepção da função mimética da obra literária em relação ao mundo, diametralmente oposta, já que o real emerge na literatura à medida que desaparece do mundo, tem, e muito, relação com nossa interpretação da natureza em Guimarães Rosa, seja pela via do tema da Paisagem, como dito, ou pela via da reflexão filosófica acerca de um debate de longa tradição no Ocidente e que esteve tanto na origem da Geografia quanto da Literatura, a saber: a posição que a experiência (*empiria*) ocupa na constituição da nossa humanidade e nos nossos modos de conhecimento do real, sobretudo em tempos cuja mediação entre homem e mundo passou a se dar pela mão da tecnologia moderna, majoritariamente.

No caso do conto em questão, acredito que ele contém muito do que pensou o escritor acerca desse debate, não só pelo fato de ser uma narrativa sobre o movimento da viagem (experiência de importância fundante tanto da Literatura quanto da Geografia), mas também pela apropriação por parte do escritor do que considerou ser problema fundamental e que atravessou toda a produção filosófica de Plotino e, embora isso não apareça nas epígrafes que apresentam *Corpo de Baile* (apenas nos documentos do Arquivo de Guimarães Rosa no IEB/USP), pode ser encontrado cifrado no interior da narrativa de “O Recado do Morro”, como demonstro no capítulo terceiro. Assim, se estiver correto, não é sem propósito o fato de “O Recado do Morro”:

1. Uma estória sobre viagens: a viagem da expedição científica; Gorgulho sai em viagem para visitar seu irmão, quando encontra os viajantes da expedição; Catraz, irmão de Gorgulho, também encontra a comitiva de viajantes quando sai em viagem para vender milho; a viagem feita pelo recado gritado pelo Morro; Pedro Orósio, sendo geralista, está em viagem pelos Baixios; entre a fazenda de D. Vininha e a de sua filha, no Pântano, o Guégue conduz os expedicionários por outra viagem; os inimigos de Pedro Orósio, para traí-lo, convencem-no a viajar até outro povoadozinho, distante de Cordisburgo; o narrador, ao recontar a estória de morte e traição, refaz a viagem junto com seu interlocutor;

2. A tematização paisagística da natureza como referência estética e filosófica para observação e representação de mundo, trazendo em si, como parte constitutiva, a ideia de que a totalidade do mundo – em franco processo de desintegração – pôde ainda ser alcançada, em algum momento da história, pelas técnicas de pintura de vista, orientadas, do mesmo modo, pelo princípio da recomposição de um mundo preexistente, exigindo um movimento cujo sentido se faz do presente em direção ao futuro (do ponto de vista da composição), porém com vistas a recompor no presente da narrativa aquela totalidade embrionária do passado, reconstituindo suas transformações e desmantelamentos, ocorridos sob efeito da força do tempo, da história, da cultura, cuja forma mais expressiva parece ter sido deflagrada pela modernidade europeia, presidida por sua singular racionalidade e que tem determinado nossa atitude diante do mundo;

3. A representação de concepções de Poesia quando trata da natureza geralista enquanto pedaço do real do mundo, ainda presente no contemporâneo da narrativa quase como existia antes do surgimento da história, o que faria o Sertão – enquanto metáfora da totalidade do mundo e da literatura de Rosa – ocupar semelhante posição na história do pensamento como aquelas ocupadas por termos como *Physis*, *Mundo*, *Natureza* e *Cosmo*. Se, como adianta o narrador de “O Recado do Morro”, nossa experiência da totalidade se dá pela experiência do lugar, é por ele, pelo particular, que galgamos as condições necessárias à compreensão da totalidade. É o mesmo debate sobre a árvore e a floresta, e a mirada que tem um observador, segundo sua posição dentro ou fora da mata;

4. Um debate sobre de que modo a Saudade e a Brasilidade permitem o alcance daquele universo geográfico onde nasceu Pedro Orósio, os Campos Gerais e, a partir dele, a Poesia que emerge. Adianto que esse debate sobre a Saudade e a Brasilidade na cultura e na literatura brasileiras atravessou toda a história do modernismo nas suas tentativas de retomada do tema, muitas vezes pela via da ironia sarcástica, outras pela via do humor. Guimarães Rosa adota essa última. O tema da Alegria compõe seu projeto de busca da Poesia. O escritor, como Pedro Orósio, experimenta o divertimento na indecisão. O que lhe confere além da experiência da Alegria, a forma estética pela qual alcança certa “multiplicidade de conotações” onde reside, para o escritor, a Poesia.

Portanto, todos esses debates estão referenciados, a meu ver, num outro mais antigo e profundo que os articula: sobre a perda da experiência na constituição sensível

do homem, do humano. Isso será retomado a partir da observância das proposições do autor, considerando Plotino; ou seja, a ideia de que o mundo que agora se nos dispõe não é por nós experimentado empiricamente, na medida em que a relação entre ele (o mundo) e nós é mediada hodiernamente pela tecnologia, abrindo caminho ao desenvolvimento de um tipo de atrofia em nossa capacidade de sentir (e, pela atrofia da experiência de pensar) esse mesmo mundo. A esse processo de destruição da subjetividade, Adorno denominou de “regressão dos sentidos”⁸⁸.

Assim, desejo que esta dissertação seja, além de um estudo de relevância acadêmica sobre literatura, a demonstração do bom aprendizado obtido no manuseio dos instrumentais próprios do fazer do crítico, habilidade bastante estimulada ao longo desses dois anos de iniciação crítica da arte ficcional, conduzida pela comunidade de professores-membros da academia literária cuja casa é a Universidade de Brasília.

Com o passar do tempo e por conta das experiências literárias que tive, de várias naturezas epistemológicas, meu compromisso intelectual ficou mais evidente e vívido, ganhou forma e consistência. Compreendi que o grande ouro alquímico, neste caso, sempre esteve, desde o início, como mestrando num curso de Teoria Literária e Literaturas, na oportunidade ímpar de aprender o ofício do crítico literário propriamente dito e seus diferentes modos de interpretação do texto literário. Digo isso porque venho de formação originária não nas Letras, mas na Geografia, cujos pressupostos epistemológicos foram definidos pela necessidade da ciência moderna e não, necessariamente, pela arte, como a literatura, por exemplo.

Assim, de formação acadêmica iniciada na Geografia em meados dos anos noventa do século passado, foi preciso, para me tornar novamente aprendiz, flexibilizar

⁸⁸ ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

a posição que o modo de pensar da Geografia havia ocupado no meu modo particular de ver o mundo, de geográfá-lo. Observando os contornos filosóficos e estéticos do movimento geral da Geografia, fortemente condicionados pela necessidade de trato com um mundo onde o pessimismo – oriundo de uma concepção materialista da história anti-lucreciana⁸⁹, já que nela a extensão do mundo coincide com sua materialidade factível, segundo a verdade científica vigente, conferindo-lhe peso e inércia – parece ser regra e estar relacionado a uma concepção de realidade petrificante, um mundo sob a constante e insustentável ameaça da Medusa.

Parte desse problema pode ser explicada pelo obstinado distanciamento que as ciências vêm empreendendo em relação à arte e à filosofia ao longo da história moderna. E a Geografia não é exceção! Nesse movimento empreendido em relação à arte, a Geografia parece não reconhecer sua posição dentro do movimento geral do conhecimento contemporâneo, ou melhor, reconhece-a segundo uma hierarquia na qual a ciência moderna ocupa ainda posição de destaque, em detrimento dos significados da arte para a formação de um projeto de humanidade, enquanto modo específico de interpretação da realidade.

Durante o curso de geografia, à medida que me dediquei às leituras sobre sua história, tornei-me admirador daqueles geógrafos que alguma relação tiveram com as artes na composição do seu modo particular de ser geógrafo. Humboldt talvez seja, entre eles, o mais admirado. Por intermédio de Goethe, Humboldt aprendeu as técnicas de pintura de paisagem criadas pelo holandês Jacob Philip Hackert, aprimorando e ampliando seu método. Hackert está na origem do neoclassicismo italiano, país onde o

⁸⁹ Ítalo Calvino, analisando a representação da Leveza na poesia de Lucrecio, argumenta que “a poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo”. Vide CALVINO, Ítalo. “Leveza”. In: *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 21. Em Lucrecio a convicção da existência da matéria não excluiu a existência – e a crença – na imaterialidade, no invisível, cuja tradição foi, no Ocidente, iniciada pelos atomistas gregos.

pintor viveu muitos anos, e onde conheceu Goethe, também Humboldt. Do mesmo modo que Guimarães Rosa, todos eles deixaram importantes anotações sobre a natureza italiana, sobretudo a respeito da pintura de paisagem. Quase todos os viajantes que estiveram no Brasil desde o Império, trazidos pela coroa portuguesa quando da transferência da capital imperial para o país⁹⁰ e que se interessaram pelo tema da pintura de paisagem brasileira, tornaram-se discípulos de Humboldt, dispendo de seu método composicional na feitura de seus quadros da natureza. A essa linhagem de pintores, geógrafos e escritores responsáveis pela história de parte da produção paisagística sobre o Brasil, tributo também o escritor João Guimarães Rosa, como veremos adiante, no capítulo terceiro, quando tratar do tema da paisagem em “O Recado do Morro”.

Na Geografia brasileira há também grandes homens de esmerada habilidade e sensibilidade literária. Teodoro Sampaio, amigo de Euclides da Cunha, teve importante colaboração nas questões geográficas de *Os Sertões*⁹¹, e também deixou alguns trabalhos literários. A Josué de Castro, cidadão pernambucano, devemos menção honrosa também por ter fixado na literatura brasileira importantes quadros sobre a vida do homem nordestino, dignos de figurarem ao lado das melhores representações literárias nacionais, afinal sua produção sobre as relações entre a política e os problemas da fome e miséria no Nordeste, usando os instrumentais teóricos tanto da Geopolítica quanto Geografia Política, acabou ganhando maior notoriedade em relação à sua trajetória literária. Porém, a arte não é mais paradigma para a maioria dos geógrafos e a

⁹⁰ Os primórdios da pintura de paisagem no Brasil deu-se com o neoclassicismo italiano (de origem francesa), mas trazido para o Brasil pelos franceses, como Jean Baptiste Debret. Sobre a história do neoclassicismo na cultura brasileira sugero o ensaio de Rodrigo Naves: *Debret: o neoclassicismo e a escravidão*. In: *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2001. Na Literatura brasileira é atribuída a José de Alencar a posição de primeiro escritor nacional a tematizar a pintura de paisagem. A esse respeito veja o artigo de Luciano Migliaccio intitulado “A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil”. In: MATTOS, Cláudia Valladão (Org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2008, p. 87-126.

⁹¹ A esse respeito veja: ANDRADE, Olímpio de Souza (2002). Particularmente observe as notas das páginas 106-107; 127; 130; 191-196; 221; 240; 244; 250; 258; 334; 379 e 392.

Geografia tornou-se domínio – por excelência – da ciência moderna. Sou, por causa disso, como sugerido anteriormente, levado a uma associação imagística com um mito grego, o de Perseu e da Medusa. As imagens suscitadas por Ítalo Calvino na contemplação do mito corroboram minha concepção acerca do modo de existir da Geografia, que se alcança no momento em que se opta pelo estudo da arte literária.

Porém, não me tomem segundo uma lógica maniqueísta! O mundo da Literatura está, do mesmo modo que o da Geografia, sob a constante ameaça de petrificação. A transformação em mercadoria é paradigma indiciário desse perigo, tanto para a arte quanto para a ciência. Acredito que tanto a Geografia quanto a Literatura encontram-se diante da presença ameaçadora de um mundo dominado por monstros como a Medusa, que – transformando tudo em pedra, dando peso e inércia à existência e ao viver do homem – atua de modo efetivo, determinando muito dos modos de representação e intervenção na realidade natural ou cultural, específica a cada um desses modos de representação da realidade. A atitude filosófica e política diante desse mundo de monstros é que diferenciaria os fazeres da Geografia e da Literatura. No mundo que imagino, a Geografia e a Literatura teriam, se juntas, um futuro melhor, mais humano.

No mito grego é Perseu o herói que enfrenta o monstro, a quem consegue subjugar, condenando-o a um tipo de morte parcial, pois sua cabeça é preservada e usada em situações limites, quando o herói está em perigo, e do qual não há outro meio de desvio. São suas habilidades de herói que gostaríamos de oferecer à Geografia, particularmente aquelas que foram apontadas por Ítalo Calvino, na sua primorosa história da Leveza na Literatura:

Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o

olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho.

(...)

Perseu consegue dominar a pavorosa figura matando-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como fardo pessoal.

(...)

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou irracional. Quero dizer que preciso mudar o ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens da leveza que busco devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolverem-se como sonhos...⁹²

Para ofertá-los à Geografia tomo emprestado a Perseu suas Sandálias Aladas, seu Escudo de Bronze, as Nuvens e o Vento, recolocando uma das mais instigantes formulações de Calvino sobre o tema: “Mas como podemos esperar salvar-nos naquilo que há de mais frágil?”

O fato de adquirir outra habilidade, pensar a partir de um novo modo de representação do real, segundo critérios outros – os da arte literária – me levou, portanto, a um distanciamento necessário do discurso predominantemente científico, sem abandonar a admiração e o gosto pela Geografia, apenas eliminando o desnecessário peso que ela foi acumulando em seu corpo e que se cristalizou na sua estrutura constitutiva ao longo da sua história. Só assim pude impedir que ela, ou o mundo tal qual ela representa, se transformasse na minha Medusa particular, petrificando meu modo de experimentar e conhecer a realidade. O estudo da Literatura significou para mim essa posição oblíqua diante da Geografia e do mundo.

Para Guimarães Rosa, o crítico deve sempre ter o desejo e competência de “completar junto com o autor um determinado livro”; almejar ser seu “intérprete ou

⁹² CALVINO, 1990, p. 16-18.

intermediário”⁹³, pois precisa “(...) complementar, compreender, em suma, permitir o acesso à obra”, auxiliando o escritor a “enfrentar sua solidão”⁹⁴. A boa crítica, segundo o escritor, “deve ser um diálogo entre um intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes”⁹⁵. Rosa continua argumentando que

o escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma. O mau crítico, irresponsável ou estúpido, nesse caso é a mesma coisa, é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade, pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele, ou então ao que se poderia chamar seus interesses. O escritor, naturalmente só o bom escritor, é um descobridor: o mau crítico é seu inimigo, pois é inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos. Colombo deve ter sido sempre ilógico, ou então não teria descoberto a América. O escrito deve ser sempre um Colombo. Mas o crítico malévolo e insuficientemente instruído pertence àquela camarilha que queria impedir a partida por ser contrária à sacrossanta lógica. O bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro. É assim que penso.⁹⁶

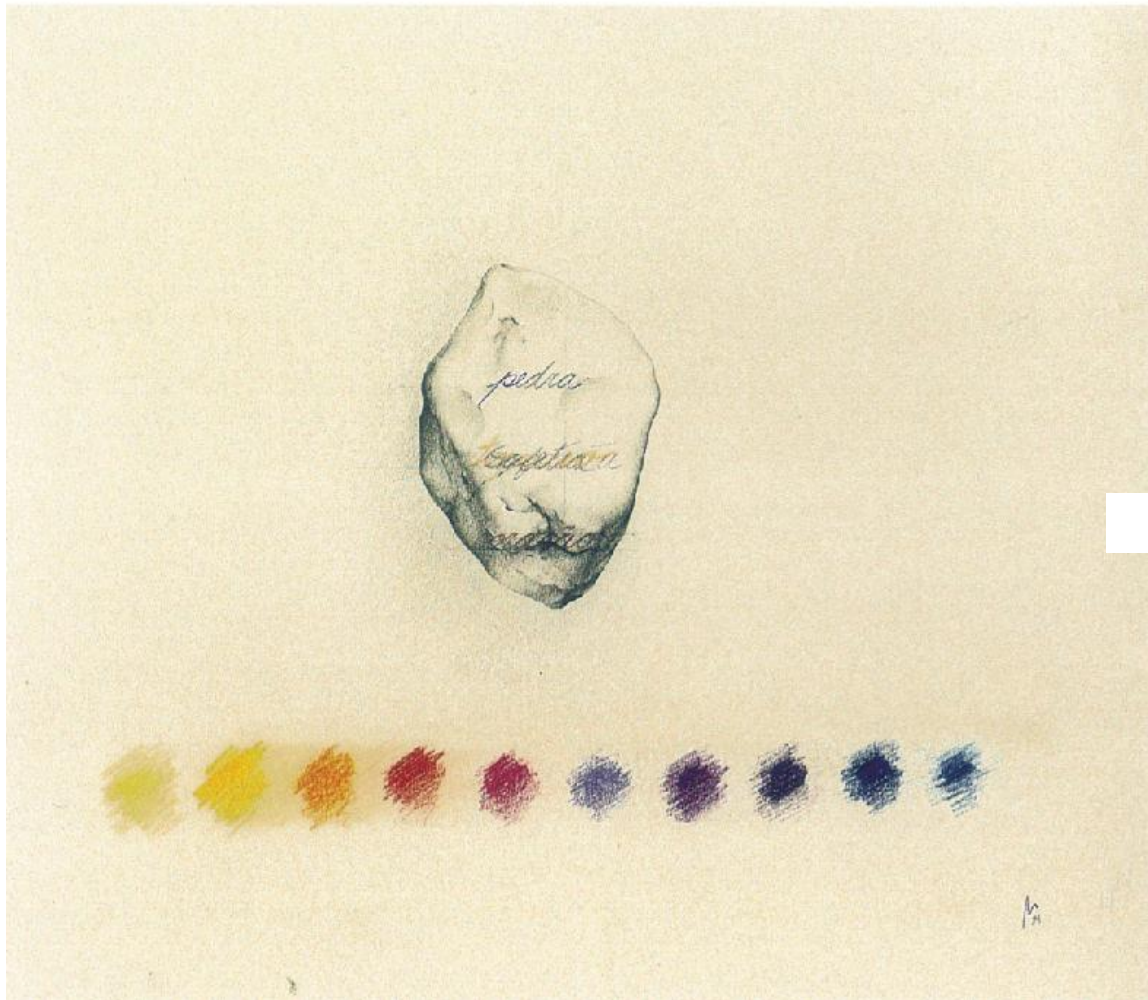
Parece imperativo ao crítico literário, quando se trata de viajar pelas hidrografias e veredas do sertão guimarãesrosiano, seu “mundo-texto”, aceitar que o timoneiro seja o próprio escritor. Poderá o crítico verificar então se aquilo que anuncia o artista, seu projeto literário, foi materializado na tessitura das estórias que escreveu, considerando ainda o modo pelo qual se deu essa realização estética. Aí parece nascerem algumas possibilidades para o bom trabalho crítico.

⁹³ LORENZ, 1973, p. 10.

⁹⁴ LORENZ, 1973, p. 10.

⁹⁵ LORENZ, 1973, p. 332.

⁹⁶ LORENZ, 1973, p. 332.



Capítulo Segundo

A VOZ E O VERBO: desbandar e desertar por divertimento de imprecisão

Este, dissimulado na profusão de motivos, mais facilmente pode ser descoberto no reverso, no lado sempre oculto da trama, onde se cortam os fios e dão-se os nós. Libertos dos hábeis artifícios que o escondem, fazendo-o a um só tempo presente e invisível, o crocodilo (absorvido como os motivos evidentes do tapete) passeia no tronco estendido de Abel.

Osman Lins

2.1 – Para ver com olho autêntico o transitório das coisas

Começo por uma citação:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio⁹⁷.

Assim inicia o proêmio de “O Recado do Morro”. O narrador, rastreando pelo avesso (uma expressão que bem poderia ter sido extraída de um diário de caçador⁹⁸),

⁹⁷ ROSA, 1965, p. 5.

⁹⁸ No epistolário trocado entre o escritor e seu pai, é abundante o interesse pelas caçadas, sobretudo nas proximidades da Serra do Cabral e de Paracatu. Na carta escrita em 30 de novembro de 1945, solicita ao pai que vá “recordando e alinhando lembranças interessantes de coisas vistas e ouvidas na roça – caçadas, etc. – que possam servir de elementos para outro livro, que vou preparar”. (Refere-se já à *Corpo de Baile*). Em 23 de fevereiro de 1949, escreve outra carta: “Agora, por exemplo, acha-se aqui em Paris o Dr. Mello Viana, que vai todos os anos caçar onças e outros bichos, naquela região paracatuana, e já me convidou para ir com o grupo, quando estiver no Brasil. (...) Ele (...) conta-me passagens interessantes, que me fazem lembrar as que Papai narrava, da Serra do Cabral, e que me deixavam com inveja”. Em 27 de outubro de 1953 escreve Guimarães Rosa a seu pai pedindo: “Sempre que o senhor tiver disposição,

não sabe de que modo foi que conseguiu apreender – com precisão (se alguma precisão havia) – os fatos daquela viagem, seus elementos constitutivos: os poéticos e/ou metafísicos. Elementos que apresentam certa característica enigmática: é a estória de uma mensagem vinda de uma montanha cujo significado é formulado de vários modos pelo conjunto de seus intérpretes, homens “em seus despropósitos de urgente felicidade”.⁹⁹ Assim, os enigmas não se dispõem nas suas inteirezas, e de imediato. E nem mesmo depois do acompanhamento atento das tentativas feitas por cada um dos intérpretes do recado do Morro quanto ao seu significado oculto. No entanto, a despeito disso, o narrador os elege para recompor o “caso” daquela experiência vivida na viagem tentando, com isso, especular sobre o incompreensível daquela estória. Daí se considerar que para ler o(s) significado(s) imanente(s) de “O Recado do Morro” – quando o assunto é crítica literária – ser preciso falar de poesia antes de mais nada, mesmo que o objetivo seja acompanhar no texto qualquer outra questão que o leitor – observando sua formação intelectual e cultural – possa ver latente na estrutura literária da estória. Esse aspecto polissêmico, presente em qualquer grande Literatura, não só a de Guimarães Rosa, já foi reivindicado com precisão por Antonio Candido¹⁰⁰. O

pode mandar. Na carta, falei do interesse que tenho pelos assuntos das caçadas na Serra do Cabral – principalmente quanto aos detalhes pitorescos. O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá impressão de realidade”. Na carta de 12 de julho de 1954 diz o escritor: “Não precisa que sejam casos ou fatos curiosos, pois as informações comuns, sobre a vida trivial, costumes, etc., do interior têm muita importância. (...) E detalhes de caçadas – principalmente da vida e costumes dos bichos, seus rastros, e tudo o mais. (...) Eu estou trabalhando “burramente”, dia e noite, para terminar os livros que estou escrevendo pois, em vez de um, como comecei, a coisa logo virou dois...”. Na carta de 09 de dezembro de 1955 escreve “por que é que o senhor não me manda, por exemplo, os “Casamentos”, os “Batizados” ou os “Casos de crimes” ou de “Demandas, Questões, etc.”, do tempo em que o senhor foi Juiz-de-Paz ? Seria ótimo. Também, descrições de caçadas – incluindo as paisagens, etc. (...) Fico esperando que o senhor me mande mais”. Na carta de 05 de julho de 1956 diz: “Pena é que o Senhor não tenha mandado mais (...). Por exemplo: Caçadas na Serra do Cabral (...). Caçadas na Canôa-Quebrada (descrição)”. In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondência: Correspondência Complementar (Itaguara): Caixa 01. São Paulo: IEB/USP.

⁹⁹ ROSA, 1965, p. 47-48.

¹⁰⁰“NA EXTRAORDINÁRIA obra-prima Grande Sertão : Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”. CANDIDO, 2002, p. 121.

problema que vejo está no fato de não fazerem alguns, por conta dessa estrutura aberta da obra rosiana, estudos de crítica literária propriamente dita.

Observando o início da crítica de *Corpo de Baile*, Heitor Martins diz que, em “Cara-de-Bronze”, estória subsequente à de Pedro Orósio, embora o que se tenha à superfície do texto seja a narrativa da viagem do Grivo, o importante seria acompanhar a estória do Cara-de-Bronze, que surge camuflada por detrás da viagem do capataz; afinal, não seria à toa o título proposto por Guimarães Rosa. O Cara-de-Bronze que conhecemos – vinda através dos diálogos entre os vaqueiros da fazenda – não é a pessoa em si, mas uma representação que se obtêm pelo entrecruzar múltiplo de olhares. Algo dessa natureza parece-me também compor a estilística de “O Recado do Morro”, e indicar que sua interpretação deve buscar também aquilo para onde o título acena. Por essa via, a de Martins¹⁰¹, se considerarmos o recado trazido pelo Morro e as tentativas de sua interpretação por parte de algumas das personagens, seguindo o princípio da “multiplicidade de conotações” com o qual o escritor buscou a poesia, podemos fazer semelhante observação. Se Guimarães Rosa argumenta que sua busca da poesia e da metafísica nas estórias é feita também em companhia de seus personagens, precisamos observar para onde, no conto, olha cada um deles, isto é, para o próprio recado do Morro. Se a mensagem do Morro irrompe do sagrado, se forma alhures, naquele mundo para o qual mito, Literatura e religião confluíram em união para fazer existir na materialidade do sertão o dever da poesia, pode-se supor que cada uma das leituras realizadas pelos personagens – os “marginais da razão” – compõe esse panorama, essa panóplia de várias cores, essa “multiplicidade de conotações” com a qual o narratário

¹⁰¹ Diz o crítico que “o título é uma seta: este é o caminho. “Cara-de-Bronze” é, antes de tudo, a estória de “Cara-de-Bronze”, o misterioso fazendeiro do Urubùquaquá. A viagem do Grivo é um detalhe que esclarece o “*denouement*”, mas não o centro da narração. Aliás, Guimarães Rosa, que tem o vício de deixar pistas semi-escondidas, como já foi notado, afirma: “Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu por lá” (p. 98). Trocando em miúdos, isto quer dizer: a história é a do ‘Cara-de-Bronze’”. In: MARTINS, 1983, p. 81.

intuiria, mesmo que em partes, aquela totalidade perdida, por ela vivendo, mesmo sem sabê-la ao certo, mas ansioso para, através dela, experimentar o amor, a liberdade, a transcendência.

É costume entender as epígrafes que abrem um livro como imponentes faróis numa noite brenhosa, sem estrelas ou lua cheia, exilados na vastidão do oceano a guiar o leitor pelos caminhos de sua tessitura, ajudando-lhe a seguir pelos obscuros das estórias, sobretudo quando o trabalho – semelhante ao do Eremita (e do escritor) – pressupõe carregar a lamparina acesa para iluminar, não a noite, mas o dia, o alvorecer do homem¹⁰². A meu ver, o poético em Guimarães Rosa apresenta características epigráficas, além de ser ponto de chegada perseguido pelo crítico, no sentido de que ele deve presidir a leitura de qualquer interessado nas estórias do autor. Se a Literatura é fuga e desvio, o recado do Morro pode ser visto – aos modos da leitura que faz Adorno do encontro entre Ulysses e as sereias quando retorna para Ítaca – como metáfora da arte em toda sua polissemia poética que, considerando o “sentir-pensar” próprio do artista, configurou suas tentativas de devassar esse “misteriozinho que é a vida”¹⁰³, o reino das vagezas onde a arte se perdeu na busca por um encontro de si mesma e do homem. “Bendito o que evém em nome do Homem.”¹⁰⁴

Há entre narrador e leitor – cifrada na estrutura da história de Pedro Orósio – uma distância marcada pela presença midiática do escritor. O que sabemos dela, da viagem, é o registro escrito, literário. Desse modo, ficou apenas o residual, o que nos é contado pelo narrador (e que foi escrito por Guimarães Rosa) cujas formas, narrativa e

¹⁰² No Tarot de Marselha, a carta que encena a figura do Eremita também figura o mundo no qual ele transita e que está sob a influência da luz do sol, além da luz artificial de sua lamparina. O Arcano, portanto, ilumina o dia. Imagem bastante fecunda, se relacionada ao conto em estudo, pois Pedro Orósio nasceu nos Campos Gerais, terra do Rei Trovão, onde está a fazenda do Apolinário, sobre a qual transitam pelo azul e aberto céu, os gaviões e carcarás. Veja os verbetes: águia, condor, gavião (e seus opostos simbólicos: urubu, corvo, abutre, etc.), no *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2009).

¹⁰³ ROSA, 2003, p. 123.

¹⁰⁴ ROSA, 1965, p. 38.

textual, foram compostas de fragmentos por eles escolhidos para refazê-las segundo os critérios que os levaram a contar a estória. Portanto, tensões entre a oralidade e a escrita parecem evidentes, afinal, há muita coisa importante que ainda não tem nome, e o sertão rosiano, esse “mundo-texto”, está povoado delas, evidenciando a distância entre Literatura e realidade. E o mundo da Literatura, a despeito das suas mediações com a realidade, configura-se apenas como um “mundo-texto”, como quis Osman Lins quando em *Avalovara* disse

crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram tenham para o narrador mais nitidez que o texto – vagorosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido – seria enganoso. Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas as cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas (...) nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe¹⁰⁵.

O narrador de “O Recado do Morro” é um viajante pelo informe, ávido pela nomeação das coisas, afinal busca a poesia. Portanto, marcam essa leitura do conto justamente as tentativas de dar nome àquele “mundo movente” onde todos são (quase sem distinção alguma) nômades, seres em “trânsito”, em perene travessia pelo espaço aberto do sertão, dos altos Campos Gerais. Essa é a viagem que proponho. Experiência com qual me parece possível acompanhar a criação artística de Guimarães Rosa, e o diálogo por ele proposto a cada um de seus leitores acerca da busca pela poesia.

¹⁰⁵ LINS, 2005, p. 21.

Andemos antes, e às pressas, pois “o fim está próximo”, para o “reino do transcendente, do poético, do vago”. No parágrafo seguinte, o segundo, vejamos outra sugestão do narrador:

“Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um **S**, que começa grande frase”¹⁰⁶.

Para João Guimarães Rosa, o **S** é a letra mais dançante de todo o alfabeto; daí negar-se a grafar dança com cedilha. Vale, com isso, notar o caráter musical que leva o título da coletânea: *Corpo de Baile*. Ele parece aludir a certo ritmo musical, pano de fundo para o conjunto das sete estórias do livro, atravessando-o da primeira à última estória, a despeito de cada uma delas ser constituída por um bailado próprio, uma dança singular. Além disso, o “**S** que começa grande frase” também nos sugere um caminho – o da Literatura – que, considerando a experiência do escritor quanto à busca da palavra poética, poderia perfeitamente ser metaforizado pelo curso de um rio em **S**, como o Capibaribe cabralino que, em viagem da sua nascente à foz, os estuários do Recife, mimetiza essa busca pela poesia, disposta na travessia entre o sertão e o litoral, ao narrar sua trajetória segundo a história da natureza e da cultura nordestina desde os primórdios da colonização nacional. Ou ainda, como “O Rio” de Hölderlin, no pré-romantismo alemão, refletindo seu curso fluvial segundo uma inflexão filosófica sobre aquele momento histórico do final do século XVIII. Todo rio inicia uma grande frase; sua grande frase, a perene busca pela imensidão... do mar, da totalidade do inalcançável, da poesia.

¹⁰⁶ ROSA, 1965, p. 5.

Se há uma viagem pelo mundo sertanejo, há também outra sendo proposta e que se realiza quando nos dispomos seguir pelos caminhos das veredas do “mundo-texto” rosiano. À maneira do viajante da “Boiada de 52”, o convite feito por Guimarães Rosa é o de uma viagem que, tendo como ponto de partida o mundo real, se realiza pelo mundo das suas estórias, ainda que estas nos levem novamente ao mundo real; algo que é fundamental, sobretudo numa sociedade como a hodierna, em que cada vez mais nossa relação com a materialidade do mundo é mediada pelas tecnologias industriais, embora ampliando nossas possibilidades de conhecimento do mundo, também, de algum modo, provocam atrofias na capacidade de sentir. O convite à experiência sensível não deve negar as contribuições da tecnologia, mas deve fazer valer – e existir – modos de vida que estejam ameaçados pelo movimento hodierno do capitalismo. Esse problema, a Literatura rosiana já intuía desde *Sagarana*. Daí as escolhas do escritor por tematizar a alegria; a poesia; a ingenuidade; a natureza; bem como o confesso desejo de fuga do lugar-comum nos usos da palavra, da linguagem. Do mesmo modo, é o motivo pelo qual o escritor desejou uma literatura que falasse tanto ao consciente quanto ao inconsciente do leitor, retirando-o da inércia imposta – em parte – pelos sentidos da modernização quanto ao exercício da imaginação criadora em busca da palavra poética. É o convite à experiência sensível.

“O Recado do Morro”, por essa via, seria uma estória que poetisa mais sobre as artes de narrar e escrever – uma viagem pela linguagem – do que pela Geografia real do sertão. Esta serve para camuflar, aos modos de “Cara-de-Bronze”, algumas das preocupações mais essenciais do escritor realizadas no texto. Essa é outra importante característica que delineou a natureza da literatura ao longo do século XX: a preocupação com o processo de escrita, de construção arquitetônica do texto literário.

Dizia Guimarães Rosa a Fernando Camacho: “quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto”¹⁰⁷.

Se o **S** é o caminho, a estrada-mestra, ele está sujeito a não ser seguido, a ter – além (ou surgindo) de si – outros caminhos que multipliquem nossas possibilidades de experiência atomística no fazer poético, ou seja, a palavra em estado gasoso de que falou Melo e Castro (1998) e também Bachelard como vimos no capítulo primeiro. A fuga e o desvio são elementos constitutivos da natureza da Literatura. A título de exemplo, Antonio Candido acredita que “não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação”¹⁰⁸. No “mundo-texto” rosiano, muitos são os motivos que levam seus personagens (crianças e pedras, loucos e plantas, andarilhos e rios, viajantes e pássaros, etc.) a debandarem desertando da “estrada-mestra”, previamente estabelecida pela tradição, por quem abriu a estrada e veio antes. Acompanhar os vários desvios das personagens, ritmados pela música que atravessa *Corpo de Baile* em sua multiplicidade reverberante nos leva à experiência da poesia. E se os personagens desbandam desertando da estrada-mestra, cada estória também o faz sob o mesmo princípio. Começemos por exemplificar esse aspecto formal de “O Recado do Morro”, observando um desses personagens: seo Alquiste.

Esse naturalista europeu, provavelmente sueco¹⁰⁹, desbanda e deserta do caminho do **S** que abre a estória. De início, não ficam claros os motivos de sua viagem pelo interior de Minas Gerais embora, sendo naturalista, sejamos imediatamente levados a supor, assim como o narrador e os sete inimigos de Pedro Orósio também são. Curioso

¹⁰⁷ CAMACHO, Fernando. “Entrevista com Guimarães Rosa”. In: *Revista Humboldt*, nº 37, Munique, 1978.

¹⁰⁸ CANDIDO, 2009, p.28.

¹⁰⁹ Segundo Ana Maria Machado, Alquiste é dinamarquês, veja: MACHADO, 1976, p. 103-104. Porém, se observarmos os momentos em que ele fala por si mesmo, ao longo do texto, veremos que se expressa em sueco, não dinamarquês.

é observar qual a natureza do desvio de Alquiste, aquilo que o faz abandonar a estrada-mestra naquele início de viagem pelo sertão. Ele desbanda para realizar o que é típico da atitude de qualquer outro naturalista. Diz o narrador:

Por mais, aquêles ali não estavam apurados, iam jornada vagarosa. O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpando as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarrava a tôda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra¹¹⁰.

A meu ver, essa será a tônica que prevalecerá na atitude de muitas das outras personagens de “O Recado do Morro”, que realizam também suas viagens pelo sertão rosiano: desertar desbandando da “estrada-mestra”. Alquiste foi desertor? Do quê? Será ele desertor daquela tradição dos naturalistas europeus quanto ao que se idealizou (e se materializou) historicamente no curso da colonização moderna das regiões tropicais, fenômeno que assistimos desde a Renascença? Se por um lado, como pode ser evidenciado pela narrativa, ele apresenta características típicas de um naturalista (formado pelo racionalismo burguês responsável pela deflagração colonialista do mundo), porém, é ele quem percebe que na fala de Gorgulho havia algo de importante sendo dito. Portanto, sim e não me parece a resposta mais adequada, de princípio. Há uma imprecisão na sua maneira de agir, de ser. Se é o ato de deserção e de desbandamento que o leva ao mundo natural sertanejo, esse é também o acaso que o conduz ao encontro de Gorgulho e o permite intuir que havia ali – quando o troglodita anuncia ter ouvido mensagem vinda da montanha, naquela “língua sem as possibilidades”¹¹¹ – a existência de algo importante sendo comunicado. Alquiste teria algo do “sentir-pensar” daqueles “marginais da razão” que cruzam seu caminho?

¹¹⁰ ROSA, 1965, p. 5.

¹¹¹ ROSA, 1965, p. 22.

Também ele não foi completamente absorvido pelo movimento racionalista que deflagrou a cultura europeia e seu movimento expansionista imperial, permitindo-lhe compreender por “modos e caminhos tortos” o substrato da mensagem interpretada por Gorgulho? Vejamos como prossegue o narrador a esse respeito. No texto, para acompanhar o debate, precisamos avançar até aquele momento em que à sombra da Gameleira está a comitiva em pausa para descansar e comer. Gorgulho já havia recebido, horas antes, a mensagem do Morro. Como Seo Alquiste ficou intrigado com aquele episódio – insistiu que, a partir dali, o garatujo seguisse viagem junto à comitiva, o que ocorreu. Gorgulho decide falar do recado:

Mas, enquanto isso, seo Alquiste punha uma atenção aguda, quase angustiada, nas palavras do Gorgulho – frei Sinfrão e seo Jujuca se admiravam: como tinha êle podido saber que agora justamente o Gorgulho estava recontando a doídice aquela, de ter escutado o Morro gritar?

(...)

– **“Vad? Fara? Fan?”** – e o seo Alquiste se levantava. – “Hom’ êst diz xôis’ imm’portant!” – êle falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho êle pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpíte, esteve correndo entre êle e o estranho: porque êle ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. Os dois se remiravam. Seo Olquiste reconheceu que não podia; e olhou para frei Sinfrão. – “Chôis’ muit’ imm’portant?” – indagou. No mais que o Gorgulho disse, que foi breve, se repetia menos mesmo, continuativo, não havia por onde se acertar. – “É do airado...” – disse seo Jujuca. Nem eram coisas do mundo entendível. De certo o Gorgulho, por sua mania, estava transferindo as palavras. Mas achou, como de relance, que seo Alquiste era capaz de pegar o sentido escogitado; e então afiou boca. Mas nesse afôgo, falando muito depressa, embrulhava tudo, não vencia se desembargar. Só Pedro Orósio às vezes capiscava, e reproduzia para Frei Sinfrão, que repassava revestido p’ra seo Olquiste. E seo Jujuca também auxiliava de falar estrangeiro com frei Sinfrão – mas era vagoroso e noutra toada diferente de linguagem, isso se notava. Mas, depois, tôda a resposta de seo Alquiste retornava, via o frade e Pê-Boi. Por tanto, todos então estavam nervosos de tanta conconversa.¹¹²

¹¹² ROSA, 1965, p. 22-23.

Desvairada, fora de propósito, de sentido incerto¹¹³, é como seo Jujuca define a mensagem trazida por Gorgulho, “nem era do mundo inteligível”, indicando-nos – que a mensagem situa-se além dos limites da razão lógica, daquele mundo que representa como real, apontando, com isso, a direção do indeterminado, da poesia. Esta, como um eco, “um belo eco”, num movimento regressivo, repete-se reverberante até perder-se e enfraquecer, afinal aqueles homens da comitiva não tinham como compreender. À moda do poeta, Gorgulho “por sua mania” estava “transferindo as palavras”, mas nada compreendidas por Alquiste pelo racional, pela língua falada, apenas pela intuição, pela estrutura i-lógica do seu modo de sentir e pensar o mundo. Ali, quem podia “capiscar” (a relação com a língua italiana é evidente: *capisco, capire*), “entender pouco ou mal da língua”, “apanhar o sentido de alguma coisa”¹¹⁴, era Pedro Orósio. A partir de Pedro, vale observar esse movimento de transferência das palavras, de tradução. O movimento vai de Gorgulho para Alquiste “revestido” (e mediado) por Frei Sinfrão e seo Jujuca do Açude. E volta de Alquiste para Gorgulho, num movimento reverso, passando por Sinfrão e Pê-Boi.

Logo no início da viagem, quando os viajantes estão se conhecendo, sobretudo seo Alquiste e Pedro, semelhante estrutura composicional de diálogo é materializada pelo narrador. Por fim, e por causa de “tanto transtorno, o rosto de seo Alquiste se ensombreceu, meio em decepção; e êle desistiu, foi se sentar outra vez no pedaço de pedra”¹¹⁵. A natureza pouco lógica de Alquiste pode ser notada nos vários outros comentários nos quais o narrador deflagra essa característica do viajante, como veremos no capítulo terceiro.

¹¹³ MARTINS, 2001, p. 16.

¹¹⁴ MARTINS, 2001, p. 99.

¹¹⁵ ROSA, 1965, p. 22.

Vale observar também algo que foi percebido por Ana Maria Machado na sua leitura do nome de Alquiste, pois está aí também algo da busca pela poesia, segundo aquela regra da “multiplicidade de conotações”:

Se o Nome de seo Alquiste/Alquist evoca sua condição de naturalista ou cientista interessado nas ciências naturais, por meio de uma alusão (em alemão) aos ramos do olmo, indica também que se deve buscar os significados possíveis nos nomes em outras línguas. *Olquiste* sugere ainda outros Nomes nórdicos, onde há, etimologicamente, a presença do sema “oco”. Dessa maneira, *Olquiste* não está muito distante de *Hofh Kiste* em alemão, a *caixa oca*, como as grutas que repetem os ecos do recado do morro. E como a câmara fotográfica, a inseparável “codaque” que seo Alquiste carrega consigo o tempo todo, a máquina que serve para imobilizar o instante que passa, para segurar momentaneamente o tempo, para captar, fixar e revelar o que está por trás de tudo, inclusive do imediatamente visível. O Nome de seo Alquiste está, pois, ligado a sua função na narrativa: a percepção aguda, a objetividade da câmara.¹¹⁶

A autora continua, na nota de rodapé, a afirmar que,

em inglês, por exemplo, os radicais *hol-* (de *hollow*, ‘oco’) e *holm-* (forma convergente que tanto designa ‘olmo’ quanto ‘colina’ acepção que na novela se filia à série de Nomes alusivos à relevo, participando de um parentesco com o morro que dá o recado da Terra) estão presentes em grande número de sobrenomes muito comuns, como Holbeck, Holborn, Holbrook, Holgate, Holker, Holman, Holcroft, Holcomb, Holmer, Holton, etc.¹¹⁷

Ao longo de “O Recado do Morro” Alquiste é nomeado por variações do mesmo nome, causando a impressão de que à medida que se desenrola a estória ele também se transforma, evidenciando a pretensão de Guimarães Rosa de compor uma poética com a qual abarque a totalidade indeterminada do personagem pela via da recomposição incessante – e múltipla – de seu nome. É o próprio escritor quem chama a atenção para

¹¹⁶ MACHADO, 1976, p. 103.

¹¹⁷ MACHADO, 1976, p. 103.

o fato, ao dizer a seu tradutor italiano sobre “nossa absoluta incapacidade em abarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa interessante ; e a concêntrica insistida indicação do lugar onde ele se fez ouvir.”¹¹⁸ Nesse aspecto polissêmico da realidade, o escritor via o humor e a abertura para “o misteriozinho que é a vida.”¹¹⁹ Esse mesmo traço é percebido nas mudanças do nome de Nominatedomine, como veremos. Gorgulho e Pedro também recebem vários nomes, porém segundo outro princípio, um pouco diferente, embora correlato. Guégue, o bobo da fazenda de dona Vininha, é o único possuidor de um nome só, mas que, a seu modo, não elimina do nome essa indefinição latente. Afinal, Guégue é apelido de quê? Corruptela? Contração de algum outro nome? A “multiplicidade de conotação” é, nos nomes das personagens, alcançada de modos diferentes, mesmo que passíveis à correlação. Não só o nome de Alquiste é indeterminado, mas ele também o é. Segundo o narrador,

o seo Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteadado, trespassante, semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo (...). Por isso tudo aquêles agente nem conseguia bem entender.¹²⁰

Há outra possível acepção para o nome de Alquiste, se aceitarmos sugestão de ser ele (o nome) originário do árabe e considerarmos a ciência daquela cultura, sobretudo aquela praticada pelos alquimistas entre os séculos VIII e XIII, e que esteve na origem do renascimento da ciência europeia desde o final da Idade Média. Por essa chave interpretativa – a Onomástica –, a de Ana Maria Machado, Alquiste também pode ser lido como o “Alkaest”, a “água régia” – o solvente universal – por oposição à pedra filosofal à qual faz referência o escritor nas epígrafes de cada um dos volumes de *Corpo*

¹¹⁸ ROSA, 2003, p.123.

¹¹⁹ ROSA, 2003, p. 123.

¹²⁰ ROSA, 1965, p. 10.

de *Baile* extraídas da obra do místico Huysbroeck¹²¹. Se a pedra filosofal tem a propriedade de transformar tudo em ouro, uma função de síntese, portanto, o “Alkaest”, ao contrário, tem a capacidade de tudo dissolver, inclusive o ouro. Esse movimento ambivalente entre síntese e dissolução reforça essa ideia de ser “O Recado do Morro”, como o conjunto da obra literária rosiana, produto de sua “Álgebra Mágica”. A dialética desses contrários se resolve na estória narrada.

Num exercício comparativo entre Guimarães Rosa e Goethe, pode-se dizer que será o ouro exalado do corpo dos fogos-fátuos o fato que desencadeia a intriga, o enredo que move toda a trama do “Das Märchen”¹²². Goethe, ao propor no final da estória, uma ponte unindo as duas margens do rio, equaliza a intriga inicial. A ponte é feita do corpo da Serpente Verde que, após comer dezenas de lingotes de ouro caídos no interior da Montanha – que guardava no escuro de seus abismos o Templo do Rei Salomão –, e realizar uma série de ritos iniciáticos ao longo da estória, se transforma, ao final, em pedras verdes, no mesmo momento da emersão do Magnífico Templo à superfície do espaço da narrativa, à margem do rio.

De um lado do rio vivem os agricultores, o barqueiro e sua esposa. Margem de onde surgem os fogos-fátuos, origem do ouro. O barqueiro também acumula a tarefa de conduzir os viajantes ao outro lado do rio, onde fica o palácio da princesa, a Linda Lilie. Seu pagamento pela travessia só pode ser feito em gêneros agrícolas. Na margem em

¹²¹ As epígrafes de Ruysbroeck em *Corpo de Baile* são: 1) “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe”, utilizada na abertura de *Manuelzão e Miguilim*; 2) “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em tôdas as suas partes”, que consta em *No Urubùquaquá, no Pinhém*; 3) “A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode colocar aos pés sem disso sentir-se dor alguma. Ela é um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve”, colocada em *Noites do Sertão*. Todas elas foram extraídas de *O Admirável*. Os livros de Ruysbroeck constam, com marginália, na biblioteca pessoal do escritor, guardada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

¹²² Guimarães Rosa conhecia “Das Märchen” de Goethe. Francis Utéza, acompanhando o espólio do escritor, identifica a coletânea *Les Conversations avec Eckelmann*, onde está contido o conto da Linda Lilie, publicado em Paris pela Editora Galimard, em 1949, in: UTÉZA, 1994, p. 35.

que está a princesa nada produzem os que lá moram. Todos ali vivem do consumo do que lhes vêm da outra margem, a do barqueiro. Mais que isso. Tudo que lhes chega nessa margem, se estiver vivo, é morto ao toque das mãos da princesa e imediatamente transformado em cristal inerte e, ao contrário, tudo que está morto e que viaja até a margem em que vive Lillie, ao ser tocado por ela, é devolvido à vida, porém não mais na forma material original, mas como um cristal animado, retransformado. É bastante fecundo, aos propósitos desta dissertação, o conto de Goethe como metáfora da colonização, da história natural que uniu, na modernidade, as duas margens do Ocidente na busca do metal precioso, o ouro, deflagrando a industrialização e a urbanização.

O tema de “Das Märchen” é retomado em “O Recado do Morro”. Afinal, qual seria mesmo o motivo que levaria os companheiros de Ivo Crônico a tramarem contra Pedro Orósio? Resposta que só obtemos se observarmos aquilo que é desviante do sentido geral do enredo, posto em movimento pela viagem, seu fio condutor. Desviemo-nos, pois.

A resposta a essa indagação poder advir da observância daquele único momento da narrativa em que falam por si mesmos os inimigos de Pedro Orósio. O que relativiza o ponto de vista do narrador, e elabora outro elemento com o qual interpreto a presença de Alquiste na viagem. Parece-me estar aí o motivo que desencadeia a intriga da estória. Se, ao longo da estória, o narrador afirma que os motivos da tentativa de traição contra Pê-Boi são ciúmes e inveja, essa opinião é confrontada pelos inimigos de Pedro Orósio. Para eles, Pedro, ao servir como um vassalo (mesmo que trabalho remunerado, fôrro) de seo Jujuca e seus hóspedes – Frei Sinfrão e seo Alquiste – é um traidor, sobretudo dos negros. Na formação social de Minas Gerais, opuseram-se, muitas vezes, os geralistas e os mineiros, os irmãos do catrumano Pedro Orósio (vaqueiros e agricultores), e os viventes dos Baixios, nas abas da serra do Espinhaço, onde se encontrou muito ouro e

diamantes. Essas duas formações histórico-culturais opuseram-se de modos distintos à colonização portuguesa, como afirma Anastasia. Na estória, a presença de Alquiste acende aqueles sentimentos que levaram, na história real de Minas Gerais, por muitas vezes, à luta pelo separatismo territorial, cujo resultado seria formação do estado dos Gerais, independente daquele constituído pelas Minas¹²³.

Na narrativa, o ponto de vista dos inimigos de Pedro Orósio aparece já no final da viagem da comitiva pelos Gerais, quando retornam para Cordisburgo, durante a festa de Nossa Senhora do Rosário. Ivo Crônico, o agenciador da armadilha para Pedro, induz o encontro entre o protagonista e seu bando, para planejarem ir a outra festa, fora de Cordisburgo:

– “A ser, quand’ é que vocês ficam fôrros de pajear essa gente de ambulante?” – O João Luanino perguntou. – “Eh, Crônh’co – falava o Veneriano – ; Vocês foram arranjar um carcamano mais estranhável. Hum, que zanza por aí à garimpa, mó de atestar amostra de pedrinhas e folhas d’árvores... Que é que está percurando, de verdade?” E o Luanino: – “Alto cidadão... Vai ver, é cristaleiro, mais safado que os outros... Botar prêso em cadeia, mode se dizer de ser...” Por um meio-pensamento, Pedro Orósio se comparava: aquêles pareciam homens mais seguros de si, com muita capacidade. Estavam rindo, falando por brincadeira, mas mesmo assim agente vê que, êles, cada um queria ser sem chefe, sem obrigação de respeito, alforriados de qualquer regra. Talvez, êle, Pê-Boi, dava aprêço demais aos patrões, resguardando a ordem, lhe faltava calor no sangue, para debicar e dizer ditos maldosos. Outramente, admirava seu tanto a vivice do Luanino, mesmo do Ivo Crônico. Por mais que virasse e vivesse, êle ficava

¹²³ O livro de Ana Carla Anastasia (1998) é referência fundamental para uma apreciação em maior profundidade desse aspecto da formação social de Minas Gerais. Além disso, não posso deixar de notar a evidente alusão ao mito de Hórus em sua guerra contra o tio, Seth, responsável pelas duas mortes de seu pai, Osíris. Quando a guerra é vencida por Hórus, ele é feito rei do Egito, conduzindo a união das duas partes do reino – o norte e o sul – separados pelas guerras. É interessante observar que os Gerais e as Minas preservam essa relação espacial, norte e sul, respectivamente, sendo que Pedro Orósio e Hórus habitavam durante o litígio, as terras do norte – de Minas Gerais e do Egito – nessa ordem. Sobre o mito, veja o livro de CLARK. O autor faz interessante nota sobre o quanto o isolamento geográfico daquela cultura egípcia permitiu seu florescimento às margens do Nilo. Os Campos Gerais, situado nos altos do cerrado brasileiro, à semelhança do Egito antigo, também floresceu isolado considerando a Geografia sertaneja. Segundo Clark, “os egípcios viviam isolados do resto do mundo antigo. (...) Os mitos, símbolos e conceitos sociais dos babilônios, sírios e judeus passaram de povo para povo e constituíram parte da herança ocidental, ao passo que os dos egípcios nunca foram transmitidos e por isso parecem completamente estranhos”. In: CLARK, [s. d.], p. 5-6.

diferente daqueles: era sempre o homem dos Campos Gerais, sério festivo para se decidir, querendo bem a tudo, vagaroso.¹²⁴

Os inimigos de Pedro querem matá-lo não só porque, sendo bonito e namorador, rouba-lhes as namoradas, mas por ser guia da comitiva de viajantes estrangeiros: seo Alquiste, interessado em “conhecer” o sertão de Minas Gerais; e um padre franciscano, Frei Sinfrão, de origem italiana¹²⁵. Em sentido alegórico, estes podem ser vistos como símbolos da colonização europeia no Brasil. Parece-nos existir, por detrás do problema da inveja e do ciúme sentidos pelos rivais de Pedro, a retomada no conto das implicações que a colonização portuguesa impôs à dinâmica da formação nacional, das quais os vários regionalismos, da Literatura, por exemplo, foram reflexos e atravessaram a história do século XX brasileiro.

Pedro (também seus rivais) é negro, “fôrro” e catrumano, como aponta o narrador. Esse problema, o do encontro de culturas, europeus e brasileiros, desde o início da colonização, o modo como é transfigurado para o texto literário rosiano em estudo, daria, por si só, outra pesquisa acadêmica. Embora vejamos relações possíveis dele com o tema do trabalho que apresentamos – a natureza e a poesia em “O Recado do Morro” – optamos pela sua não abordagem. Outra semente ao futuro. Fiquemos aqui apenas com esse elemento que nos causa sensação de imprecisão; afinal, é por conta dela e pelo modo como o narrador a absorve em seu discurso, colocando em primeiro plano da narrativa o problema do ciúmes e da inveja, que o escritor consegue camuflar os outros motivos para a emboscada contra Pedro Orósio.

Se seo Alquiste desbanda e deserta da “estrada-mestra”, outros personagens também o fazem – e por vontade própria – como os rios e lagoas da região. Voltemos ao

¹²⁴ ROSA, 1965, p. 42-43.

¹²⁵ Vide MACHADO, 1976, p. 103-105.

início da viagem, quando a comitiva ainda atravessa as imediações de Cordisburgo. O mundo sertanejo rosiano existe num tempo-fora-do-tempo, onde tudo é falante, compondo uma unidade, a dos Campos Gerais:

Fim de campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrodilhado, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por êle se sorvete, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhonhacanhuva. Vara, surretão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengulido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo se alisando branca e em leves laivos se azulando, que qual polpa cortada de cajú. E mesmo córregos se afundam, no plão, sem razão, a não ser para poderem cruzar intactos por debaixo de rios, e remanam do túnel, ressurtindo, longe, e depressa se afastam, seguindo por terem escolhido de afluir a um rio outro. E lagoazinhas, em pontos elevados, são ao contrário de tôdas: se enchem na sêca, e tempo-das-águas se esvaziam, delas mal se sabe.¹²⁶

A atitude conscientemente objetivada do rio, por abandonar um curso prévio e por construir outro caminho, tanto na superfície quanto nas profundezas do mundo terrestre, constitui-se em vigorosa metáfora da poética rosiana, daqueles objetivos que pretendeu com a fatura de “O Recado do Morro”. A aliteração é também evidente nessa descrição do movimento do rio, alusiva ao fazer literário, da busca pela poesia, ou ainda da atitude rebelde de um escritor desertor que, frente à ação coercitiva de emparedamento veiculada pela tradição, desvia, desbandando. Guimarães Rosa seria como essas lagoazinhas das quais mal se sabe? Contrárias a todas as outras existentes?

Gorgulho também desvia da “estrada-mestra”, porém, não nos parece ser por vontade própria. A causa lhe é externa. Quando a modernização capitalista chega ao sertão, provoca retrocessos – contrariando aquela perspectiva iluminista e positivista do progresso e da civilização do mundo sertanejo, via industrialização e urbanização, com

¹²⁶ ROSA, 1965, p. 7.

a qual estamos acostumados a ler a história do interior do Brasil, sobretudo desde a Revolução Constitucionalista que levou ao poder Getúlio Vargas. Vejo aí mordaz e disfarçada crítica rosiana ao modo como a cultura brasileira foi inserida dentro da dinâmica da economia mundial, à época da produção e publicação de *Corpo de Baile* (1956), mesmo ano em que foi lançado o “Plano de Metas” do governo JK. Portanto, foram duas as modernizações propostas: a da Literatura de Guimarães Rosa e a da política nacional que, “ingenuamente”, abrindo a economia aos investimentos externos, criou as condições políticas para o golpe de 1964, outro desvio. Quando o arame, produto industrial, chega ao sertão, Gorgulho é forçado a deixar o trabalho de construção dos valos, com os quais as propriedades eram separadas, e ir morar numa caverna. A sugestiva regressão é notória. Senão, vejamos:

E de que vivia? Plantava sua roça, colhia: – “A gente planta milho, arroz, feijão, bananeira, abobra, mandioca, mendobí, batata-dôce, melancia...” Roça em terra geradora, ali perto, sem posseção de ninguém, chão de cal, dava de tudo. Que ele tinha sido valeiro, de profissão, em outros tempos... – emendava baixinho Pedro Orósio. Abria valos divisórios. Trabalhava e era pago por varas: preço por varas. Pago a pataca. Fechou êstes lugares todos. –“Fechei!” – êle mesmo dizia. Contavam que ainda tinham guardado bom dinheiro, enterrado, por isso fôra morar em gruta: tudo em meias-patacas e quarentas, moedões de cobre zinhavral. Com as mudanças dos usos, agora se fazia era cerca-de-arame, ninguém queria valos mais; ele teve que mudar de rumo de vida. Cultivava seu de comer. E punha esparrelas para caça, sabia cavar fôjo grande; por redondo ali, dava muita uma pataca: nem bem vê uma semana, tinha pegado em mundéu uma paca amarela, dona de gorda. Só pelo sal, e por se servir de mercê de alguma roupa ou chapéu velho, era que êle surgia, vez em raro, em fazenda ou povoado. Trazia frutas, também fazia os balaio, mestre no interteixo. Dizia: – “Também faço balaio... Ossenhô fica com o balaio... Também faço balaio... Também faço balaio...”¹²⁷

Essa passagem de “O Recado do Morro” é também interessante por outro motivo. Parte dela saiu integralmente daquelas anotações feitas por João Guimarães

¹²⁷ ROSA, 1965, p. 18.

Rosa nas suas cadernetas de viagem durante “A Boiada” de 1952. Das cadernetas elas migraram para as pastas de “Estudos para a Obra” e, dali, para o conto. Consta o seguinte na pasta:

“Valeiro de profissão (Valentim Caiano). Trabalhava e era pago por “varas”. Prêço por varas. Pago a pataca. Fechou êsses lugares todos. (Fechei !).¹²⁸
 (...)
 – “Também faço balaio... O Senhor fica com o balaio... (Valentim Caiano)¹²⁹.”

Gorgulho foi inspirado, mesmo que parcialmente, em Valentim Caiano, um dos vaqueiros daquela viagem entre Felixlândia e Araçá. Se entendermos que Guimarães Rosa era, à moda de Laudelim Pulgapé, “dono de tudo que não possuía”¹³⁰, temos aí outra explicação para “m%”, reforçando aquela concepção do escritor de que “Literatura é vida”¹³¹. Walnice Galvão afirma a existência, no arquivo de Rosa, de “diferentes ocorrências de “m%”, indicando ampla gama de modos de apropriação”¹³² e de criação. Munidos dessa informação, podemos conjecturar a ambição rosiana da multiplicidade, de todos os sentidos possíveis como os quais abarcaria suas imagens literárias. Considerando o exemplo acima, acerca do processo criativo do escritor, ele parece se apropriar *ipsis literis* daquilo que foi falado pelo vaqueiro durante a viagem de 1952. É direta a relação de transposição daqueles fragmentos de realidade para a ficção¹³³. O escritor preserva, embora enxertado dentro de outra estrutura, a da sua arte

¹²⁸ FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Manuscritos: Estudos para Obra: Caixa 12: Pasta 03: Folha 11. São Paulo: IEB/USP.

¹²⁹ FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Manuscritos: Estudos para Obra: Caixa 12: Pasta 03: Folha 13. São Paulo: IEB/USP.

¹³⁰ ROSA, 1965, p. 12.

¹³¹ LORENZ, 1973.

¹³² GALVÃO, 2006, p. 153.

¹³³ Para Walnice Nogueira Galvão, “o escritor apresentaria como método básico de trabalho a criação de pequenas unidades frásicas, palavras isoladas ou sintagmas, às vezes momentos para si próprio, em

literária, aquilo de que se apropria: a matéria do mundo que é registrada em suas cadernetas de viagem. Sua Literatura, nesse aspecto, seria um “cavalo-de-enxerto”.¹³⁴ E, em outro exemplo, acima citado – quando Pedro Orósio e a comitiva, em companhia de Gorgulho, estando à sombra da Gameleira, retomam o recado vindo do Morro –, observa-se essa mesma concepção do escritor quanto à natureza de sua Literatura, à semelhança de uma planta que recebe “enxertos exóticos”. Ele se apropria do termo italiano “capiscar” num claro movimento de aportuguesamento da língua de Dante. “O Recado do Morro” está recheado desses exemplos.

Além de Gorgulho, Ji Antônio é outro que, pela chegada da modernização no sertão, é forçado ao desvio da “estrada-mestra” por ela proposta. Assim diz o narrador:

Por agora, no arraial, dava de estarem levantando muitas casas novas; mas, quando aquele movimento esbarrasse, quem é que ia comprar areia do Ji Antônio? E o que é que ele ia fazer das carrocinhas e dos burros? Ji Antônio dizia que era patrício, geralista também; aldemenos afirmava que era, dos Gerais de Andrequicé.¹³⁵

A respeito dessa citação, sugiro a releitura da nota explicativa da ilustração que abre o capítulo primeiro.

Outra situação de desbandamento e deserção da rota previamente estabelecida acontece com Guégue, o imbecil “rico em seus movimentos sem-centro”; morador da fazenda do Bõamor, de Nhôto e dona Vininha. Guégue, como dito, recebe um único

grande quantidade e não para uso imediato, que ficam em latência nas listas, aguardando sua utilização. Pode-se inferir que era a essa atividade perene que se referia quando fez esta declaração numa entrevista: “Eu estou sempre trabalhando, acumulando, cogitando”. De repente cristaliza a idéia de fazer um livro. Então junto coisas que cresceram separadas, mas que agora se completam”. Entre anotações de mesmo teor na epistolografia da época, também confidenciou ao pai, em carta, que iria ordenar num caderno as informações que este lhe enviara. Constituem essas listas um estoque permanente, do qual são retirados os sintagmas para uso e para o qual voltam se “sobram” de uma determinada narrativa; e no estoque ficam aguardando um possível futuro aproveitamento”. In: GALVÃO, 2006, p. 155-156.

¹³⁴ Na carta a Edoardo Bizzarri, diz o escritor que “cavalo-de-enxerto” é “planta rústica que serve para receber os enxertos exóticos”. ROSA, 2003, p. 68-69.

¹³⁵ ROSA, 1965, p. 57.

nome, não menos indefinido. Sua trajetória no conto talvez seja o caso mais emblemático desse particular modo de movimentação, de viajar. O episódio da aparição de Guégue na estória é também, a meu ver, o momento de maior presença do cômico rosiano em “O Recado do Morro”. Vejamos o que ocorre.

A comitiva de viajantes havia chegado à fazenda Bõamor na tarde do dia anterior. Voltavam dos Gerais em direção a Cordisburgo. Foram até aquela fazenda, como haviam feito, dias antes, na viagem de ida aos Gerais, para pernoitar. Na manhã seguinte, enquanto preparavam a continuação da viagem, dona Vininha decide enviar bilhete e um boião de doce de limão em caldas para sua filha, Nhá Lirina. Lirina vivia perto dali, a “légua imperfeita”¹³⁶, no Pântano. Para a tarefa, Vininha incumbiu Guégue. Este, porém, deveria aproveitar a viagem para conduzir a comitiva até certa altura da estrada, de onde poderiam rumar para Cordisburgo. Lirina pode ser considerada metáfora da Lírica; nascida do amor, no Bõamor. Sua mãe, Vinhinha, seria, do mesmo modo, a Vênus da mitologia grega. Reforça essa interpretação de Lirina, sua mãe e a fazenda, o deus da mitologia grega ao qual o nome de uma das fazendas visitadas pela comitiva faz alusão: a de seo Apolinário, situada do lado de lá do São Francisco, na vertente do Formoso, domínios dos Campos Gerais, a terra de Pê-Boi. Refiro-me a Apolo. O próprio narrador diz que a fazenda de Apolinário está dentro do sol, cuja existência simboliza a presença do deus grego. Apolo é também o deus da poesia, trazendo consigo a lira, instrumento musical ao qual, no conto, Lirina parece fazer referência.

Quanto ao Guégue, seus “movimentos sem centro” e sua deserção em relação ao que lhe foi determinado por dona Vininha, desbandando da estrada-mestra, erra o

¹³⁶ ROSA, 1965, p. 33.

caminho do Pântano¹³⁷, levando a comitiva (e nós juntos com eles) não até a fazenda de Lirina, mas até onde está o Nominatedomine (e a poesia): nos pastos do Modestino. É preciso aqui retomar aquela nota que fizemos no capítulo primeiro, na qual João Guimarães Rosa afirma que, embora tenha, seu primeiro livro, sido dedicado à poesia, nunca desejou publicá-lo, abandonando o caminho da lírica e encontrando a poesia na prosa.

Guégue erra o caminho por conta do desejo de permanecer pelo maior tempo possível em companhia dos distintos viajantes. Coisa que mais gostava de fazer, entre os serviços que prestava na fazenda, era viajar. Isso nos informa o narrador. Muitas foram as confusões galgadas ao seu extenso currículo de trapalhadas, causadas pelo inconsequente prazer e amor de viajar. A passagem é das mais importantes aqui, por outros motivos ainda. Parece-me haver certo – e acentuado – grau de imprecisão que domina a composição de dois episódios. Na imprecisão, no detalhe, estão soltas pontas dos fios da narrativa em estudo. Vejamos o primeiro dos episódios.

E Pedro Orósio se incomodou: tinha errado o caminho? Por certo alguma errata dera, havia mais de hora-e-meia caminhando, por uma

¹³⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 681. Segundo os autores, o pântano na cultura ocidental é visto como símbolo da imobilidade e da preguiça. Na viagem em estudo, Pedro Orósio só vai ao Pântano após ter passado pelos Pastos do Modestino, onde encontra Nominatedomine. Em várias cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seus tradutores, sobretudo Harriet de Onís, ele reiteradas vezes afirma que sua busca por falar ao consciente e ao inconsciente dos leitores muito se explica pelo combate à preguiça mental, à inércia reflexiva, ao lugar-comum da Literatura por alguns praticada. A título de exemplo cita-se a carta à Harriet de Onís escrita em 04/11/64: “Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem que ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase que aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que êstes efeitos se obtém. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música “subjacente” ao sentido – valem para maior expressividade.” In: Fundo João Guimarães Rosa: Correspondência: Correspondência com Tradutores (Harriet): Caixa: 05. São Paulo: IEB/USP. Noutra carta, escrita à Mary Daniel, em 03/11/64, diz o escritor que “A posteriori, sim, posso achar que talvez estejam na base do que escrevo: 1) forte horror ao lugar-comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo.” In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Correspondência: Correspondência Complementar* (Itaguara): Caixa 01. São Paulo: IEB/USP.

estrada de carros-de-bois e por fim de trilha em trilha, e não chegavam à fazendola do genro de D. Vininha. Perguntou ao Guégue, o Guégue demorou explicação. Que tinha favorecido essas voltas, de extraviado, pelo agrado de se passear, em tão prezadas condições. O que fôsse um ter confiança em mandadeiro idiota!¹³⁸

Se Guégue erra o caminho da viagem pelo prazer da alta companhia, quando viaja só também repete o mesmo ato, pelo prazer de ter consigo o que, entressinadamente, olha; no caso, a natureza local. Esta, a natureza, é transformada em sua referência de (des)orientação pelo espaço na medida em que não vai lhe permitir refazer com segurança o mesmo caminho de volta para a fazenda do Bõamor, conduzindo-o a caminho outro, novo, inesperado. Todas as referências escolhidas na natureza estão numa condição de mobilidade (por oposição à fixidez de uma informação presente, por exemplo, num mapa cartográfico), ou seja, suas referências espaciais não são encontradas situadas nos mesmos lugares em que estavam antes, no momento em que Guégue faz viagem de volta, causando nele graves aborrecimentos. E em nós leitores, riso e alegria. Nesse caso, essa imprecisão leva à Alegria do riso. Observemos o que conta o narrador:

A outros lugares [que não a fazenda de Lirina], o Guégue nem sempre sabia ir. Errava o caminho sem êrro, e se desnorreava devagar. Levavam-no a qualquer parte, recomendavam-lhe que marcasse atenção, então êle ia olhando os entressinados, forcejando por guardar de cor: onde tinha aquêle burro pastando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anu-branco chorró-chorró-cantando no ramo de cambarra, uma galinha ciscando com sua roda de pintinhos. Mas, quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo – porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guégue era um homem sério, racional.¹³⁹

¹³⁸ ROSA, 1965, p. 36.

¹³⁹ ROSA, 1965, p. 33.

Os “entressinados” que forceja por ver, por guardar de cor, eram: um burro pastando, um pássaro cantando, uma galinha e seus pintinhos. O narrador termina por nos dizer que Guégue era – sendo louco e bocó – “homem sério, racional”, o que acentua, por contraste, o caráter cômico da cena. Certamente, na loucura há razão e pensamento, modos específicos de ver e experimentar as coisas. Da “estrada-mestra” o imbecil opera também sua deserção e desbandamento por conta da natureza local ou, sendo um dos intérpretes do recado, pelo imperativo supra-consciente de conduzir Pedro ao momento em que mais uma vez, a quarta delas, sua jornada cruza o caminho do recado do Morro e que, novamente, não se dará conta do fato.

O segundo episódio ocorre no local para onde são levados os viajantes – os Pastos do Modestino – quando do “erro”, do desvio de percurso promovido por Guégue. O erro lhes conduz a um encontro epifânico com outro louco. No Raso do “sumidor do sujo” está deitado no chão o Nominatedomine. Doido porque vive pelo mundo-afora a anunciar o fim do mundo. Acreditam ser, esse doido, procedente de Diamantina, famosa cidade mineira por conta dos diamantes dela explorados ao longo do período colonial, cuja extinção deve ter causado vários tipos de insanidade, se presume. Desse modo,

Onde vinham parar era no raso da Vargem-do-Morro, seu paredão, e o Sumidor do Sujo. Ali, reconhecia, aquele plaino pardo, poeirante, lugar de malhador de gado selvagem, um êrmo sem vivalma, nem bananeiras, nem telhado de gente residindo perto. Pastos do Modestino. (...) Era uma planície morta, que ia vazia até longe, na barra escura do Capão-do-Gemido.¹⁴⁰

A comitiva é dividida ao se darem conta do erro de Guégue. Frei Sinfrão e seo Alquiste seguem, acompanhando seo Jujuca e Ivo Crônico, à procura do caminho que os levaria até o Pântano, enquanto Pê-Boi e Guégue permaneceriam ali, no raso do

¹⁴⁰ ROSA, 1965, p. 37.

Modestino, à espera de notícias. O encontro com Nominatedomine ocorre nesse momento; quando Guégue e Nominatedomine se percebem e estabelecem algum contato. Vejamos o que acontece entre os dois.

2.2 – Em nome do homem: a poesia que surge do chão do mundo

Como se estivesse nascendo do chão sertanejo, deitado sobre o “estrupe dos grandes bichos do campo”, surge Nominatedomine, aos poucos se transformado em coisa conhecível, à medida que seu nome se metamorfoseia, até atingir sua forma definida, porém, em movimento reversivo, se recompondo do português popular, ganhando versão no português arcaico, até atingir sua expressão latina. Uma metáfora da origem do nome das coisas:

“E então grande foi o susto dos dois, quando uma voz solene e cavernosa proclamou de lá, falafrio:

– Bendito! que evém em nome em d’homem...

Aí, viram. Quandão, donde viera a má voz, se soerguia do chão uma cabeçona de gente. (...) Deitado debaixo duma paineira, espojado em cima do estêrco velho vacuum, êle estava proposto de nu. (...) E assim tornou a arriar a cabeça e estirado de semelhante feição continuou, por não querer se levantar.

– Bendito, quem envém em nomindome!

(...)

O Guégue não lhe tirava de riba os olhos, satisfeito, uma coisa de tanto feitio êle jamais tinha avistado. Por fim, se voltou para Pedro Orósio e perguntou:

– É logro?

Mas foi logo o sujeito seminu do chão quem tirou com a resposta:

– É logro? É virtude? Em nome do Pai, do Filho, do Espírito-Santo – quem está vos perguntando sou eu, me declarem: vocês dois são criaturas, ou são figurados do inimigo?! Então, me sigam no sinal sagrado! (...) Se vós sois anjos, mandados pelo Divino, para refrigerar minha fé no duro da penitência, dizeis! vos rogo, porque se fôrem, então me levanto do estrupe dos grandes bichos do campo, limpo

minha cara e meus cabelos, e vos recebo ajoelhado, lôas e salmos entoamos...

Aceitou o que Pedro Orósio disse.

(...)

Faz mal não. Bendito o que vem em in nômine Dômine!... Todo serviço pode ser de Deus, meus filhos. (...) Ainda não completei meus nove dias de jejum e refôrço, que vim preencher aqui nesse deserto, entre penhas e fragas brabas... Mas estou em acabamento.

(...)

E depôs a cruz do lado do corpo, fechou os olhos, as mãos no peito, feito gente morta. A gente podia admirar e achar – que as delícias é que estavam com êle¹⁴¹.

A meu ver, Nominedomine é em “O Recado do Morro” a materialização do nascimento da palavra poética. O desvio provocado por Guégue nos impõe esse momento epifânico. Nominedomine representa e fala daquelas origens primitivas que, segundo Pedro Xisto¹⁴², antecedem a própria linguagem; daquela estreita relação entre poesia e mito na tentativa humana de tomar consciência de si e do mundo, fundadora do ser e de todas as coisas nas suas essências. Ao nascer do chão do sertão, da bosta-de-vaca, “proposto de nu”, como a palavra no seu nascimento, Nominedomine materializa o si – a poesia – no “mundo-texto” rosiano, fertilizando o texto e a imaginação do narratário. Do ponto de vista espacial, o recadeiro encontra-se no lá. Sua aproximação de Guégue e Pedro se dá pela fala e é por meio da linguagem que ele vai se materializando para estes, tomando formas e contornos mais nítidos à medida que seu nome movimentava-se em direção inversa, às origens, ao “magma da língua”. Vejamos: “– *Bendito! que evém em nome em d’homem...*”; depois: “– *Bendito, quem envém em nomindome!*”; em seguida: “*Bendito o que vem em in nômine Dômine!...*”. À medida que se aproxima de Guégue, Nominedomine torna-se objeto de admiração, coisa de tão belo feitio jamais vista por ele.

¹⁴¹ ROSA, 1965, p. 37-38.

¹⁴² XISTO, 1983, p.113-141.

Vale notar o contraste na voz de Nominatedomine: ela é “solene” e “cavernosa”, como ocorre com o próprio conto que se materializa sob a oposição entre a luz e a escuridão, os altos espinhaços e as profundas cavernas situadas nas abas das serras, por onde se faz em **S** os caminhos da comitiva de viajantes. Observe também o fato de Nominatedomine dizer-se em “acabamento”, sugerindo-nos sua condição de transitoriedade, e a opinião do narrador ao dizer que “a gente podia admirar e achar – que as delícias é que estavam com êle”¹⁴³. As delícias da poesia, da experiência de criação da palavra poética? O poeta está no nascedouro da linguagem e, o recado do Morro na sua quinta versão, próximo daquela que, plasmada pela viola de Laudelim Pulgapé, é transformada em canção. Daí também, a sugestão de “em acabamento” dada pelo maluco. Gorgulho, Catraz, Joãozezim e Guégue já o tinham antecedido nas tentativas de alcançar o significado nele ocultado.

É nesse momento que Pedro Orósio se afasta dos dois malucos, indo sentar pouco distante deles, vigiando-os, e levando consigo o Boião de doces, conforme lhe tinha sido ordenado pelos patrões. Nesse entremeio, porém, Guégue tem algum tempo para pensar sobre o evento que presenciava; afinal, era homem racional, como disse o narrador. Porém, compreender o que ali viu parecia algo difícil de ser realizado. Ele, primeiro, “permanecia, temperado, de certo repassava, descascava suas idéias, isso para êle sempre ainda mais difícil”.¹⁴⁴ Guégue encontra dificuldade de exercitar a habilidade de pensar racionalmente, a despeito de ser descrito pelo narrador como tal. O escritor evidencia aí a Brasilidade, o sentir-pensar que constitui e institui a personagem no mundo da narrativa. Naquele episódio, outro evento também acontece, fenômeno natural: um redemoinho. Pela presença do redemoinho, narrador (e escritor) tecem

¹⁴³ ROSA, 1965, p. 38.

¹⁴⁴ ROSA, 1965, p. 39.

importantes comentários sobre a natureza da busca pela poesia, em se tratando da poética com a qual Rosa orientou sua literatura.

2.3 – O revoltear fantomático de poeira espectral

Acompanhemos a descrição do narrador:

Veza em quando, batia vento – girava a poeira brancada, feito moído de gesso ou mais cinzenta, delas se formam vultos de seres, que a pedra copia: o goro, o onho e o saponho, o ôsgo e o pitôsko, o nhã-ã, o zambezão, o quibungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sôbre-lôbo, o monstro homem¹⁴⁵.

Note-se, de princípio, que essas formas feitas de poeira calcária pela ação do redemoinho, os “vultos de seres”, são copiados pela pedra. A mitologia colombiana, segundo Frankovich¹⁴⁶, é repleta de lendas sobre a origem da cultura andina em que a pedra figura como suporte à arte e à escrita primitiva. A pedra por sua singularidade – que a diferencia dos outros elementais da natureza (a água, o fogo e o ar), no caso, a dureza – foi tema de apreciação estética e filosófica de muitos estudiosos desde há muito tempo, como Bachelard ou João Cabral de Melo Neto. Estará João Guimarães fixando também, na pedra, o contraste com o qual evidencia sua “Álgebra Mágica”? A pedra – enquanto elemento fixo e (relativamente) imutável – se opõe ao redemoinho, imagem do indeterminável, movente, em trânsito, efêmero. Mas é com ela, ou melhor, é ela que tenta “copiar” e nomear os movimentos transitórios do redemoinho, sua leveza. Talvez seja essa a imagem que melhor adense o problema da poética rosiana, a dialética

¹⁴⁵ ROSA, 1965, p. 39.

¹⁴⁶ FRANKOVICH, 2005, p. 9-41.

entre rigor e imprecisão, a pedra e o redemoinho. Do mesmo modo que os “marginais da razão” tentam uma interpretação do recado do Morro, convidando-nos a buscar a poesia contida nessa mirada que realizam para a mensagem cifrada, fica-nos o convite para, juntos da pedra (já que o tempo da narrativa é aquele em que “tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais”), acompanhar a poesia que compõe sua tentativa de nomear aquele fenômeno natural, descrito por Guimarães Rosa a Bizzarri como “revoltear fantomático de poeira espectral.”¹⁴⁷ Essa poesia da pedra é reforçada pela aliteração dos nomes inventados para abarcar a totalidade daquele evento: “o goro, o onho e o saponho, o ôsgo e o pitôsko, o nhã-ã, o zambezão, o quibungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sôbre-lôbo, o monstro homem”. Se essa intensificação de aliterações exala a música subjacente à estória, também realiza aquele processo de retirada do homem da inércia mental à que a linguagem hodierna nos impõe, ou seja, há uma interação da escrita rosiana no nível do inconsciente, do supra-consciente, liberando-nos, ou ao menos convidando-nos, à experiência de existir no infinito, na Alegria.

Todos esses “vultos de sêres”, seus nomes sugeridos pelo narrador, compõem essa “multiplicidade de conotações” que persigo aqui neste estudo e que explicitam, a meu ver, a busca pela poesia, no caso, em companhia da pedra que “copia”. O escritor, tanto extraiu esses nomes de outras línguas, enxertando-os na língua brasileira, quanto os inventou segundo as sugestões nascidas de seu contato íntimo com a Geografia mundial e sua natureza. O redemoinho¹⁴⁸ é, por natureza, símbolo arquetípico da indeterminação, está em constante movimento, é efêmero. Daí a pedra tentar fixá-lo,

¹⁴⁷ ROSA, 2003, p. 84.

¹⁴⁸ “REDEMOINHO: Símbolo de uma evolução, devido ao seu movimento helicoidal, mas de uma evolução incontrolada pelos homens e dirigida por forças superiores. Pode haver a dupla significação de queda no redemoinho ou de redemoinho ascensional, de regressão irresistível ou de progresso acelerado. Mas, caracteriza, pela sua violência, uma extraordinária intervenção no decurso das coisas.” CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 773.

copiando-o. Em outra carta¹⁴⁹ ao tradutor italiano, João Guimarães Rosa comenta cada um desses nomes, localizando na língua italiana, bem como na História e Geografia, semelhanças que o ajudariam mais do que traduzir, entender a sua concepção de universalização da (e pela) linguagem, onde os povos do mundo se encontram. Se a busca é pela origem da palavra antes mesmo do seu nascimento, da Babel mitológica, encontra aí – o escritor – pontes pelas quais as culturas do mundo podem trafegar no tempo e no espaço, encontrando-se na linguagem, a pedra básica de sua Literatura. Aquele reacionarismo da língua proposto por Rosa, ou do qual era acusado, se opunha à universalização da língua em que a mundialização do inglês tem significado o genocídio cultural em curso. Na carta escrita a Bizzarri, Rosa assim caracteriza as origens e significados de cada um dos nomes dados pela pedra ao redemoinho:

O **n h ã - ã** = anhangá (o diabo dos índios tupis guaraní, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a “fórmula”). Além disso, visando a uma possível e ampliada ressonância universal, (...) há *N g a a*, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo, entre os Tártaros do Sul. *N g a a* é “a morte personificada”. Além disso, em NHÃ-Ã (nhã-ã, nhanan) reluz o “esqueleto”, o *substrato* do nenhum, ninguém, etc. = isto é, o nada, a negação = o mal o Diabo.

O **goro** = o que se frustrou, o “ser informe”, incompleto, larva ou lêmure (duende, trasgo, avejão) = visão de fantasma, homem agigantado e feio.

O **onho** = o medonho resumido em seu sufixo, só por si já horrível. O-que-não-se-sabe-ainda-o-que-é.

O **s a p o n h o** = o sapo meio humano e gigantesco, megabatráquio. Arqui-demonio reptante. O cão-de-cloaca.

O **ôsgo** = Leviatã, Sáurio, crocodilão, dragão. Il dracobuffo ? (Não, não é buffo, o que eu queria dizer, era “sapo” em italiano, agora no momento me esqueci como é...)

O **Zambeão** = inventei. Porque podia ser um “monstro africano”. (De Zambese, o rio, de nome sugestivo.)

O **q u i b u n g o – branco** = Este, existe. Isto é, existe o QUIBUNGO. Monstro, devorador de meninos, das lendas africanas, trazidas pelos escravos. Deve ser entidade da mitologia bântu. É o quibongo-gerê ou tibus-tererê, das estórias, muito contadas no interior.

¹⁴⁹ ROSA, 2003, p. 84-85.

O morcegaz = homem-morcego?¹⁵⁰

Observe-se aí que são nomes para o demônio, como se a poesia, ou a poética do escritor emergisse desse processo de endemoniamento da palavra, da sua duplicidade expressiva. Ao extraí-la de sua dimensão comum, o escritor a potencializa estética e semanticamente. O corpo endemoniado da palavra manifesta-se de modo semelhante em culturas que, aparentemente, nunca se tocaram no tempo ou no espaço, porém se reconheceriam mutuamente ao tomar consciência dessa similitude do signo linguístico. Deus pode ser tomado como palavra em estado de dicionário, razão; ao passo que o Diabo, tomado como palavra em transe poético, extrojada do mundo dicionarizado às profundezas do magma primordial, ao invés de ser palavra em queda, como o Lúficer, o anjo caído, é palavra em devir poético. “Um arcanjo sabe o poder de palavras que acaba de sair de tua bôca . . .”¹⁵¹, diz Nominatedomine.

Na tentativa de ajudar Bizzarri, Rosa sugere que na cultura popular europeia, familiar ao tradutor, talvez encontrasse correspondência a esses nomes na Literatura de Rabelais¹⁵², ou nas narrativas de sabaths e das bruxarias medievais, ou mesmo nas pinturas decorativas das catedrais góticas ou ainda nas “gárgulas e carantonhas”. Além do que – e isso nos ajuda a entender porque a terceira epígrafe de *No Urubùquaquá, No Pinhém*, é denominada “contra-canção, peça pseudo-folclórica” – aqueles nomes não foram extraídos da imaginação popular exatamente, mas formaram-se de

propositais semi-contrafações desta, para figurar o que, na imaginação de um espectador sensível, é sugerido pelos vultos que o vento parece

¹⁵⁰ ROSA, 2003, p. 84-85. Na mesma carta, o escritor sugere possíveis nomes a serem utilizados na tradução italiana das versões – no original – dos nomes dados ao redemoinho: “o gorgonio ? o ippogrifo ? o Grifagno ? o bafomet ? a archi-harpia ? Outras matrizes, que a mitologia pode fornecer”.

¹⁵¹ ROSA, 1965, p. 40.

¹⁵² Importante livro a respeito da cultura popular na Literatura de Rabelais foi escrito por Mickail Bakhtin, referenciado na bibliografia desta dissertação.

formar com a poeira calcárea, estranhissimamente, naquele desolado lugar.¹⁵³

Mais uma vez vê-se aí a abertura entre exatidão e indeterminação para que surja a poesia. A cultura popular na Literatura de Guimarães Rosa é também artefato, matéria transfigurada, havendo distâncias propositais entre realidade e ficção poética. A terceira epígrafe de “O Recado do Morro” corrobora essa intenção do escritor quanto ao trato da cultura popular brasileira enquanto matéria literária. Assim ela está disposta na abertura do conto:

– Morro alto, morro grande,
me conta o teu padecer.
– Pra baixo de mim, não olho;
p’ra cima, não posso ver. . .
(Contracção. Peça
Pseudofolclórica)¹⁵⁴

Quando da tradução da sua obra para o francês, realizada por J. J. Villard, Guimarães Rosa ao ser questionado se as cantigas, como essa que epigrafa “O Recado do Morro”, tinham sido extraídas da cultura popular, nega categoricamente a possibilidade de ser essa a origem. Argumenta que enquanto lhe escrevia a carta compunha livremente peças “pseudofolclóricas”, apenas inspiradas na musicalidade, no ritmo, e na lógica composicional que prefigurava o processo criativo popular. Com isso também se compreende a ironia rosiana em relação a Mário de Andrade, em sua tentativa de plasmar na língua literária nacional – com exatidão – a fala do homem popular, a exemplo do “milhor” inscrito em *Macunaíma*:

¹⁵³ ROSA, 2003, p. 85.

¹⁵⁴ ROSA, 1965, p. 03.

MÁRIO DE ANDRADE. polêmico, ligado a um Movimento, partiu de um desejo de “abrasileirar” a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeia-la, denotando irremediável mau-gôsto. Faltava-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética. Apoiava-se na sintaxe popular filha da ignorância, da indigência verbal, e que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção. (Ao contrário, procuro a condensação, a fôrça, as cordas tensas.) Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um “milhor” (por melhor) – que eu só seria capaz de usar com referência a “milho”. (Em todo caso, adorei ler o “MACUNAÍMA”, que, na ocasião, me entusiasmou. Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?¹⁵⁵)

Considerando esses detalhes da produção artística do escritor naquilo que reflete sua visão de mundo, pergunto: o que era então o popular para o escritor? A crítica a Mário de Andrade parece indicar também certo preconceito do escritor mineiro mantido em relação à cultura popular, suas formas de expressão linguística. Lembremo-nos também da atitude anti-comunista explicitada pelo escritor à Harriet de Onís naquela carta de 03 de abril de 1964, comentada no capítulo anterior. Os anos que precederam o golpe de 1964 são considerados como aqueles que, sem precedentes, constituíram-se por expressiva participação popular na configuração do governo brasileiro, bem como sua concepção de Brasil a ser construída.

Voltando à trama de “O Recado do Morro”, é nesse momento da aparição do redemoinho que Guégue fala do recado do Morro para Nominatedomine:

Arrepende, treme e reza, e te prota, cara no chão, infieis publicano!
Olha a trombeta! De profundas, eu escuto: olha a morte, atenção!
– Uai, então é! É que nem o Menino...
– O menino? O menino? De uns assim foi dito, que entram no céu dansadamente... Que menino?
A – A bom, no Bõamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, (...)

¹⁵⁵ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondência: Correspondência Pessoal (Itaguara): Caixa 01. São Paulo: IEB/USP. Carta escrita a Mary Daniel em 03/11/64.

Fez sino-saimão... (...) Ocê falou: a caveira possui algum poder? É o fim do mundo?

A – É o começo dele, é o começo – alvorada de toda a Glória! Um arcanjo sabe o poder de palavras que acaba de sair da tua boca...”.¹⁵⁶

O xingamento feito por Nominatedomine de “infieis publicano” tem um quê de Antônio Conselheiro, de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Alguma relação? Mereceria um estudo a parte. O Rei-menino ao qual alude Guégue também – como é possível de ser observado na estrutura dos outros recados ao longo da narrativa – permite uma série de associações que, no conjunto, apontam para essa “multiplicidade de conotações”, à ideia reverberante de uma estória dentro de outra estória (*mise en abyme*) que, no conjunto, funcionam como seta indicativa para o infinito rosiano. Assim, o Rei-menino está na história do Rei Salomão; está nas variações do recado do Morro; está na bandeira do Divino; ou na festa dos negros à Nossa Senhora do Rosário. Também pode ser lida na saga do Hrolf, filho do rei Helgi, referida por Alquiste ao final da narrativa. Trata-se de uma imagem que vem de um passado alhures, figurando em várias situações de “O Recado do Morro”, apontando para um universalismo pré-existente, cujas possibilidades de existir nos presente da história não se apagaram por completo.

E se quisermos mais uma aproximação entre Guimarães Rosa e Goethe, seguindo aquela linha interpretativa desenvolvida por Milton de Godoy Campos, a Esotérica, basta acompanhar no “Das Märchen” o episódio no qual a Serpente Verde, após ter comido todos os lingotes de ouro, oferecidos por seus primos, os fogos-fátuos, transforma-se numa cobra translúcida e reluzente; volta à caverna escura – sua antiga morada – para satisfazer uma curiosidade que lhe acompanhou ao longo de toda a vida até aquele momento: iluminando o interior do abismo com a luz que emana de seu corpo, saber o que realmente existia ali, coisa que podia sentir ter sido feita por mãos

¹⁵⁶ ROSA, 1965, p. 39-40.

humanas, mas que na escuridão nunca soube exatamente do que se tratava. O que vê então a Serpente é o Templo do Rei Salomão, ali enterrado, naquele escuro de tempo. Vale o deleite na descrição, além da verificação da verossimilhança literária entre os dois escritores e seus projetos artísticos. Na passagem, também é notória a natureza filosófica e iniciática da viagem; afinal, é depois que a Serpente Verde sai em viagem e se alimenta do ouro do mundo que retorna à caverna, de consciência ampliada, para conhecê-la. Ela é a metáfora do viajante, que ilumina o claro do dia com sua luz interior.

Nas fendas das rochas onde se arrastava com freqüência, ela fizera num certo lugar uma estranha descoberta. Ora, embora tivesse que se arrastar naqueles abismos sem nenhuma luz, ela conseguia distinguir sem nenhum problema os objetos com o tato. Estava acostumada a encontrar, por onde andasse, unicamente os produtos irregulares da Natureza; às vezes colocava grandes cristais entre os dentes, às vezes sentia as veias e os fios da pura prata, ou ainda levava consigo para a luz uma ou outra pedra preciosa. Mas numa rocha toda fechada em volta, para sua grande maravilha, havia percebido objetos que revelavam ter (*sic.*) sido lavrados pela mão do Homem. Paredes lisas, sobre as quais não conseguia subir, arestas agudas regulares, colunas harmoniosas e, o que pareceu mais estranho de tudo, figuras humanas nas quais se enroscara várias vezes, e que achou que devia ser feitas de bronze ou de mármore extraordinariamente polido. Ela desejava comprovar todas essas sensações com o sentido da visão também, e confirmar o que havia deduzido. Pois agora ela estava em condições de iluminar com sua própria luz aquela maravilhosa abóbada subterrânea, e tinha a esperança de poder descobrir completamente, de uma vez por todas, a natureza daqueles estranhos objetos. Ela se apressou e logo encontrou, à beira de seu caminho habitual, a fenda por onde costumava entrar no sacrário.

Uma vez ali, olhou em volta com curiosidade, embora seu brilho não conseguisse iluminar todos os objetos da rotunda, os mais próximos apareceram-lhe com bastante clareza. Com surpresa e reverência, ela viu num nicho brilhante acima dela a imagem de um Rei de grande nobreza, inteiramente de ouro. A estátua parecia de tamanho maior que a medida humana, enquanto a figura representada parecia mais de um homem pequeno do que de um grande. O corpo bem feito estava envolto num manto simples e uma coroa de carvalho prendia seu cabelo.

Tão logo a Serpente olhou para a nobre figura, o Rei começou a falar e perguntou:

De onde vens?

Dos abismos, respondeu a Serpente, onde se encontra o ouro.
 O que é mais maravilhoso que o ouro? – perguntou o Rei.
 A luz, respondeu a Serpente.
 O que é mais confortante que a luz? – perguntou ele.
 A fala, respondeu ela”.¹⁵⁷

O que a Serpente conhece é o Templo do Rei Salomão, construído por Hiram Habiff. O rei de Ouro é um menino feito rei, tal como o Rei-Menino da Bandeira do Divino, mantido no interior – inconsciente e latejante – da cultura popular brasileira à espera de sua emersão; ou ainda como o rei menino das variações do recado do Morro, ou qual o Magnífico Templo que emerge ao final de “Das Märchen”, à superfície da história. As três respostas da Serpente Verde são aquelas que devem ser pronunciadas pelo neófito, na sua iniciação esotérica. Das três respostas, a mais importante dentre elas é a fala, a palavra. Lembremos que uma das descrições do Morro da Garça é a de ser “belo como uma palavra”, ao ser comparado a uma pirâmide¹⁵⁸. Isso nos leva a pensar, como já dito, nas aproximações entre as duas culturas – brasileira e egípcia – quanto à natureza histórica e poética da linguagem. É evidente que essa aproximação, mais do que religiosa, esotérica ou cultural, ocorre segundo as preocupações do escritor com a linguagem, talvez o centro de toda a sua atividade literária e filosófica; tal qual Goethe, Unamuno, Kierkegaard ou Bachelard. Outra aproximação entre os dois contos pode ser feita pelo Guégue, também descrito como uma serpente em pé, de três voltas, como a espiral Macônica ou a Kundalini¹⁵⁹: “caminhava com defeitos, e, das pernas ao pescoço, se alceava em três curvas, como devia ser uma cobra em pé.”¹⁶⁰

¹⁵⁷ GOETHE, 2003, p. 15-16.

¹⁵⁸ O texto de Milton de Godoy Campos é bastante instrutivo na sua interpretação de “O Recado do Morro” como um rito de iniciação esotérica pela arte antiga da palavra, comparando-o aos ritos egípcios da antiguidade, segundo os valores da franco-maçonaria.

¹⁵⁹ Mesmo porque, se imaginamos que a viagem da comitiva se faz pelos espinhaços das serras, entre a fazenda de Saturnino e Apolinário, teríamos aí uma Geografia esotérica perfeita: do chumbo (Saturno) ao ouro (Apolo); do denso ao sutil; da raiz e da terra (o chakra onde dorme a Kundalini está aí situado, no osso sacro) que, em movimento espiralado pelas 33 vértebras da coluna, a espinha (o espinhaço das

Ainda nesse episódio da aparição do redemoinho, além do diálogo estabelecido entre Guégue e Nominedomine, vale observar outro evento, outro detalhe, a ele associado. Afinal, ocorre entre dois redemoinhos. Entre os redemoinhos, além de Nominedomine (aquele que veio em nome da Palavra), está o próprio João Guimarães Rosa:

Dava o vento, outra vez, suspendia mãos daquela esponjosa poeira, que tem gosto de água de pote e de comida cozinhada. Aquêlê lugar era muito feio¹⁶¹.

Enquanto conversam, Nominedomine pergunta ao Guégue por seu companheiro, Pedro Orósio. Sem entender de imediato, Guégue aguarda que o novo conhecido lhe dê outra referência, com a qual esclareça a quem se referia. Nominedomine então diz se referir àquele que estava por detrás do João, Pedro Orósio. Estaria o escritor se colocando dentro do próprio texto literário? Vejamos como ocorre em “O Recado do Morro”:

– Não pode, pela salvação dessa humanidade sacana, em vésperas de inferno geral?! Que é de seu companheiro?

– ã, ali, atrás do João.

– Surso! Surge!

Mas o homem se levantava e virava, via o que via atrás da moita de mentrasto, e iracundo abominou: – “Caifaz! Isso é direito? É respeito?! Raça de víboras, cambada de pagãos, obrando! Te aparta, maldito! Raça de víboras!...”

Nenhuma cortesia ou desculpa para êle tinha valor (...), e foi desertando, audaz, se caminhando para longe.¹⁶²

serras) – alcançam o chakra coronário. A sequência de fazendas, entre Saturnino e Apolinário, é a mesma pela qual o neófito deve realizar sua viagem até alcançar seu objetivo iniciático, após o despertar da Kundalini. Muito desses conhecimentos esotéricos estão cifrados no *Livro Amarelo da Kundalini*. Vale também observar que a morada na qual dorme a Kundalini, o osso sacro, tem forma que assemelha à cabeça de um elefante, a cabeça de Ganesha, deus Hindu, filho de Bhrama. Numa sociedade ágrafa, como na antiguidade indiana, o mito do deus elefante tem força hieroglífica, alcançando o inconsciente e o supra-consciente do indivíduo que o contempla.

¹⁶⁰ ROSA, 1965, p. 29.

¹⁶¹ ROSA, 1965, p. 41.

O escritor aparece entre dois redemoinhos. E, no conto, não é a primeira vez que ele surge. Antes, quando a comitiva descansava sob a sombra da Gameleira, por duas vezes, aparece um passarinho sem nome, mas chamado pelo narrador de “toma-a-bênção-ao-seu-tio-João”¹⁶³. Posteriormente, na fazenda do Bõamor, há o menino João Zezim. Quanto ao redemoinho, aquela imagem produzida acerca dele por Chevalier & Gheerbrant, como uma “extraordinária intervenção no decurso das coisas” (vide nota 49) é bastante sugestiva para um escritor de personalidade singular e exuberante feito João Guimarães Rosa, sobretudo considerando seu projeto literário presidido pela “Álgebra Mágica”. E, se entendemos que o redemoinho instaura uma pausa no decurso da narrativa, é possível ver aí o motivo pelo qual Rónai (e o próprio escritor) caracterizou “O Recado do Morro” como parábase assume a acepção do teatro grego em que o artista ou o coro popular cria um intervalo de tempo dentro da peça, uma pausa (ou um redemoinho), para assumir seus próprios posicionamentos críticos diante do tema proposto, podemos também depreender daí aquela sua afirmativa de ser ele um escritor de contos críticos.

Além disso, João Guimarães Rosa aparece entre dois redemoinhos e em companhia de Guégue e Nominedomine. Esses são dois dos mais significativos personagens da estória, seja pela atitude de desbandamento da estrada mestra; seja pela evidente associação de Nominedomine com a experiência da busca da palavra originária, livre (e leve) dos desgastes do seu uso corrente, num tempo em que poesia e mito aglutinavam esforços para experienciar aquele mundo prenhe de imagens, anterior

¹⁶² ROSA, 1965, p. 40.

¹⁶³ No arquivo do escritor consta a seguinte anotação na pasta da “Boiada II”: “um pouco antes do Furado : o menino (parei para chirr) que se despediu me tomando a bênção. (toma-a-bênção-a-seu-tio-joão!)”. In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA: Estudos para Obra: Pasta E27 (2): Boiada 2: Folha 49*. São Paulo: IEB/USP.

à linguagem, acompanhando os pré-românticos alemães ou mesmo Pedro Xisto; seja ainda pelo fato de significarem ambos e os episódios nos quais figuram – fortemente marcado pela indeterminação e ambiguidade (a despeito da busca do rigor), o degrau, o trampolim por meio do qual Guimarães realizou sua concepção artística da poesia no “mundo-texto”. Vale notar ainda que na descrição da aparição Guimarães Rosa e o mentrasto são equivalentes, fruto de uma alucinação de Nomedomine. Se verificarmos o outro nome da planta, veremos que ela se chama João, melhor dizendo, “erva-de-são-joão”.

O que dizer de um louco que constrói um carro que só pode funcionar nas descidas de morro? Ou que fabrica um avião movido por um bando de urubus que, amarrados a uma carroça, perseguem uma carniça à frente deles, sustentada com uma vara de pescar? Os urubus voam (e consigo a nave) atrás do pedaço de carne podre. Os urubus de Guégue, ou melhor, o uso que faz o personagem desses animais, contrasta – pelo cômico – com as imagens ameaçadoras do urubu descritas pelo narrador nas outras ocasiões em que faz referência à presença daqueles seres voadores: “Por resto, o mudo passar alto dos urubus, redeando, recruzando –; pela guisa esses sabem o que-há-de-vir”¹⁶⁴. Guégue instaura em “O Recado do Morro”, além do cômico, imagens da leveza, e Ítalo Calvino teria se deliciado com seus sabores. A despeito disso, desconfio que, como símbolo do construtor em “O Recado do Morro”, Guimarães Rosa extraiu muitos dos elementos que caracterizam Guégue da obra de Francis Bacon. Este foi um dos fundadores da franco-maçonaria inglesa e que, dedicado ao surgimento da ciência moderna, muito escreveu sobre aqueles pedreiros e construtores, bem como seus conhecimentos de engenharia. Falta-me dizer ainda algo sobre o “extraordinário”. Para isso, basta lembrar o proêmio da estória, que anuncia se tratar de um caso de vida e de

¹⁶⁴ ROSA, 1965, p. 8.

morte no qual parece ser o elemento extraordinário um dos seus principais traços constitutivos. Talvez o extraordinário esteja justamente na intervenção criadora do narrador e do autor, na recriação dos fatos selecionados daquela viagem, cuja totalidade, embora perdida, de algum modo teve alguns de seus elementos ressignificados pela arte criadora da palavra poética, no caso, a de Guimarães Rosa. E extraordinárias serão as várias estórias comuns quase sem importância nenhuma de se prestar atenção, sarapintadas por entre as areias coloridas de “O Recado do Morro”.

Após o desbandamento de Nominatedomine dali, dos Pastos do Modestino, Pedro Orósio e Guégue “rearrumando rumo” encontram o caminho até a fazenda de Lirina. Quando a comitiva retoma a estrada de Cordisburgo é a Frei Sinfrão que Pê-Boi conta aquela estória passada (durante o tempo em que ficou à espera de que Ivo, seo Jujuca, Frei Sinfrão e seo Alquiste encontrassem o caminho correto até o Pântano) sobre “o extraordinário daquele homem nú – o Nominatedomine – ameaçador de tantas prosopopéias”,¹⁶⁵ cujo nome “em Deus, ninguém não sabia, portanto, só era conhecido por apelativo de Jubileu ou Santos-Óleos”.¹⁶⁶ Nessa fala de Pê-Boi a Frei Sinfrão, o narrador fixa a relação da poesia rosiana com a natureza sertaneja; afinal, Nominatedomine faz prosopopéias, dando voz e dotando de espírito os seres que a cultura racional entende inaminados; e Guimarães Rosa era, por seu turno, uma fábula, um fabulista.¹⁶⁷

No entanto, antes de seguir para Cordisburgo, a comitiva pernoita na fazenda do Jove. Na manhã seguinte, enfim, retornando par a vila de onde partiram, os viajantes ainda, a despeito do cansaço de todos, resolvem mais uma vez se desbandarem da

¹⁶⁵ ROSA, 1965, p. 41.

¹⁶⁶ ROSA, 1965, p. 41.

¹⁶⁷ Extraí do poema feito por Carlos de Andrade para Guimarães Rosa três dias após sua morte, em 19 de novembro de 1967. O poema foi, originalmente, publicado na coletânea *Em Memória de João Guimarães Rosa*, 1968.

“estrada-mestra”, só chegando na sexta-feira, no final da tarde, ao destino último daquela viajada. Assim, abriam espaço para fazer poetagem. Diz o narrador:

em vez de torarem para o arraial, ainda inventaram de enrolar caminho para as Traíras, por mostrar ao seu Alquiste o rio das Velhas – seus matos montoados, suas belas várzeas, seus pássaros varzenteiros. Um aborrecimento¹⁶⁸.

Ao que consta na historiografia da formação social e territorial de Minas Gerais, Traíras foi o primeiro vilarejo que deu origem ao estado, antes mesmo da existência de Mathias Cardoso ou Mariana; ou seja, anterior aos conflitos separatistas entre as Minas e os Gerais. Ao fixar pela literatura o que a história oficial não reconhece, Guimarães Rosa convida-nos a novos e outros desvios e fugas.

Já cansados, todos desejavam o fim da viagem:

Até escarmentava a paciência da gente, aquêl lazer do Ivo. Ao que tinha interesse nenhum, de cabimento, aquela andação, para deletrar ao seo Alquiste os recantos do rio das Velhas. Poetagem. O trivial estava indo, sem pior; mas o que havia era que a vida tôda se retardava¹⁶⁹.

O prazer do Ivo foi levar Alquiste para conhecer as belezas do rio, o ponto em que este cruza as Traíras, o lugarejo. A analogia é evidente. Este último desvio na viagem, antes da chegada a Cordisburgo, leva também à poesia, aquele instante em que a vida se retarda para que nela irrompa o poético. O ponto onde tudo começa na estória, sobre o qual pouco se sabe, coincide com o ponto onde inicia o rio, no **S** da sua grande frase, coincidindo também com a remota origem de Minas Gerais: as Traíras. Poetagem.

¹⁶⁸ ROSA, 1965, p. 44.

¹⁶⁹ ROSA, 1965, p. 45.

Caminhando para o fim resta-nos ainda comentar outros dois aspectos em que a estória de Pedro Orósio parece ser materialidade da “Álgebra Mágica” rosiana.

2.4 – A brotação das coisas ou o rompimento da fôrma do caroço do inteiro da vida sertaneja

Como sinalizado anteriormente, há também multiplicidade nas interpretações do recado do Morro. Vale comentar algumas delas, pela experiência poética a que se refere, suas tentativas de alcançar o reino das vagasas poéticas e metafísicas das quais fala o escritor.

Quem ouve o recado, de início, é Gorgulho. O episódio ocorre no mesmo instante no qual se depara com os viajantes da comitiva, logo no início da narrativa. Além do fato de ficar indefinido pela fala do personagem se o recado do Morro seria para Pedro somente, ou para os viajantes, como evidenciei no capítulo primeiro, vale observar a maneira como o recado é plasmado na narrativa de diferentes modos. A forma escolhida no caso de Gorgulho é o diálogo. Só posteriormente, o recado será comunicado oralmente por Gorgulho aos outros viajantes, naquele momento em que param, à sombra da Gameleira, para descansar e fazer a primeira refeição, ainda no primeiro dia da viagem.

Explicando possíveis influências que teriam presidido a criação literária de *Corpo de Baile*, João Guimarães Rosa, afirma a Edoardo Bizzarri:

(...) eu mesmo fiquei esperando de ver, *a posteriori*, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos “Diálogos”, remotamente, ou às “Eneadas”, ou

ter nos velhos textos hindús qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck.¹⁷⁰

Por essa via, a das influências literárias, Rosa vincula-se à toda tradição literário-filosófica que se serviu da forma Diálogo para compor aspectos da arquitetônica de sua Literatura. A estrutura dialógica de *Grande Sertão : Veredas* e de “Meu tio, o Iauaretê” são casos singulares a esse respeito, pois transfiguraram algumas das preocupações que permearam a escrita rosiana, bem como evidenciam sua habilidade na releitura da tradição que se serviu dessa forma narrativa. E, em se tratando de uma sociedade como a brasileira, na qual predominou formas de autoritarismos – salvo poucos momentos de sua história (os “saltos do peixe”) – a escolha dessa forma narratológica pode conter segundas, terceiras e quartas intenções¹⁷¹. Suzana Lages arrisca algumas sugestões. Para ela,

Guimarães Rosa encontra no diálogo uma matriz não só para a sua produção literária, mas também para o seu projeto de Literatura, ou seja, para a sua visão da função social da Literatura. Para ele, o exercício da Literatura se dá como um detonador de conflitos, permitindo uma reflexão multiface sobre o movimento mesmo do pensamento. É no campo do dialógico que se abre a possibilidade (*sic.*) de que surjam e se multipliquem as “anfractuosidades” da língua como jogo que pluraliza a significação, libera o pensamento de toda e qualquer inscrustração ideológica ou dogmatismo, permitindo a convivência das posições mais contraditórias.¹⁷²

Em “O Recado do Morro”, destaco o momento em que acontece o cifrado diálogo entre montanha e Gorgulho. Vejamos:

¹⁷⁰ ROSA, 2003, p. 90.

¹⁷¹ Marilena Chauí escreveu curto, porém incisivo estudo sobre o autoritarismo no Brasil, que está referenciado ao final desta dissertação. Acredito que a questão do diálogo como forma discursiva em escritores como Guimarães Rosa, e muitos dos representantes daquela Literatura pós-64, a exemplo de Osman Lins, assumiu outras dimensões políticas.

¹⁷² LAGES, 2002, p. 40.

E, nisso, de arranco, ele esbarrou, se desbraçando em gestos e sestros, brandindo seu cacete. Fazia espantos. Falou, mesmo, voz irada, logo ecfônico:

– Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando!

Tomou fôlego, deu um passo. Sem sossegar:

– Não me venha com loxías! Coisas que não entendo, não me praz: é agouro!

E mais gritava, batendo com o alecrim no chão:

– Ôi, judengo! Tu, antão, vai p'r' as profundas!...

De tanta maneira, sincera era aquela fúria. Silenciou. E prestava atenção toda, de nariz alto, como se seu queixo fosse um aparelho de escuta. Ao tempo, enconchara mão à orêlha esquerda.

Alguém também algo ouvira? Nada, não. Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiam, de tornavoz, nos contrafortes e paredões da montanha, perto, que para tanto são dos melhores aqueles lanços. Agora e antes, porém, tudo era quieto.

(...)

– “H’hum... Que é que o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...” – disse, por fim, se persignando e rebenzendo, e apontando com o dedo no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste.

Lá – estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide.¹⁷³

A primeira experiência com o recado vem na forma de um diálogo no qual, porém, só lemos as falas de Gorgulho, mas que refletem, na estrutura dialogal fixada no texto, as supostas falas silenciosas do Morro. Ao modo de Riobaldo em *Grande Sertão : Veredas* e do narrador da estória de Tonho Tigreiro, mais uma vez o escritor retoma a tradição dos diálogos. Nós, os narratários da estória, estamos na mesma condição dos viajantes do conto: não escutamos nada daquilo que a estrutura do texto rosiano nos fazer desconfiar existir. Algo “importante” se passou ali, a despeito de nossa incapacidade de escutar, de experimentar o fato em si.

A segunda interpretação do recado do Morro que gostaria de destacar aqui acontece na fazenda de dona Vininha, quando os viajantes preparavam a viagem de retorno para Cordisburgo. O menino Joãozezim ouve o recado de Catraz, irmão de

¹⁷³ ROSA, 1965, p. 14.

Gorgulho, e o repassa ao Guégue, o imbecil da fazenda. O que chama a atenção nela é o modo sem palavras pelo qual Guégue memoriza a mensagem. O debate que parece ser proposto pelo escritor é o da representação artística. O que foi dito por Joãozezim é, por Guégue, reinventado noutra linguagem, a da mímica, como na arte dramática, no teatro. Portanto, se é interessante observar as permanências e as alterações arbitrárias de cada um dos intérpretes quanto ao conteúdo do recado como vem sendo sugerido pela crítica, parece-me também necessário considerar os modos (e os veículos) pelos quais a mensagem é re-transmitida. Guimarães salienta a importância de estarmos atentos mais para o como se diz, do que para o que se diz, advindo daí a “Alegria do jogo das palavras”. Cada personagem se serve de uma forma de expressão, de linguagem; ou melhor, cada um deles nos faz considerar diferentes modos de representação daquela mensagem trazida pelo Morro. Por aí, quem sabe, damos mais um passo, avançando na “multiplicidade de conotações” próprias do movimento da crítica em relação à obra de Rosa, esses “estouros de boiadas”. Descreve Joãozezim o seguinte:

– O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é o rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição...

O menino Joãozezim falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa. E queria uma confirmação de resposta, saber do Guégue. Mas, enquanto a esperava, não podia deixar de mexer os lábios, continuasse a reproduzir tudo para si, num sussurro sem som.

Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beijos. Representando por gestos cada verdade que o menino dizia: sungava as mãos à altura de um homem, ao ouvir do rei; e apontava para o morro, e mostrava sete dedos pelos sete homens, e alongava o braço por diante, para ser a espada, e formava cruz com dois dedos e beijava-a, ao nome de Deus; e batia caixa com as mãos na barriga, e com uma careta e um esconjuro figurava a aparição da Morte. Tudo, por seus meios, ele recapitulava, e pontuava cada estância com um

feito meio-guincho. Mas Pedro Orósio, que via e ouvia e não entendia, achava-lhe muita graça.¹⁷⁴

Passo, aqui, a expor a terceira situação em torno da interpretação do recado. A interpretação de Nominatedomine já foi anteriormente abordada. Para ele, é a mensagem trazida por um anjo, um anjo papudo: “um arcanjo sabe o poder de palavras que acaba de sair da tua boca . . .”¹⁷⁵ Ela consiste no debate sobre o nascedouro da poesia fundante, portanto, anterior à linguagem. Porém, é Nominatedomine quem repassa a mensagem ao Coletor. E isso acontece porque quando a comitiva amanhece o sábado em Cordisburgo, ela assiste à chegada de Nominatedomine na cidade que, como sempre, anuncia o fim do mundo. Quanto a essa busca da poesia que podemos supor alcançar em sua companhia, observemos que ele adentra a cidade gritando: “... É a Voz e o Verbo... É a Voz e o Verbo”¹⁷⁶ Além disso, afirma ser ele mesmo “o zerinho zero, malemal uma humilde criatura do Senhor: eu nem sou a Voz...”¹⁷⁷ Porém, o narrador retruca, e afirma que “A voz do Nominatedomine, em seu despropósito de urgente felicidade” sentia uma “Alegria maluca e santa”¹⁷⁸; e completa:

Aí, quando iam acabando de subir a ladeirinha, e chegando lá – êle parou. Esbarrou de tocar, de um ponto curto, no coração da gente, que se tonteou. Como quando uma cigarra graúda de dezembro está tinindo muito perto, e acaba.¹⁷⁹

Essa passagem lembra-nos *Grande Sertão : Veredas*, quando Riobaldo afirma que no momento em que estamos a um passo de alcançar nossa maior Alegria, aquilo

¹⁷⁴ ROSA, 1965, p. 34-35.

¹⁷⁵ ROSA, 1965, p. 39-40.

¹⁷⁶ ROSA, 1965, p. 46.

¹⁷⁷ ROSA, 1965, p. 47.

¹⁷⁸ ROSA, 1965, p. 47.

¹⁷⁹ ROSA, 1965, p. 48.

que está, pelo destino, determinado para nós, algo o afasta, vem o sertão e sorratamente nos toma. Isso serve como metáfora para a busca da poesia.

Porém, é para o Coletor que Nominatedomine repassa o recado. Outro louco que surtou de vez, após perder toda a sua riqueza. Desde então vive pela vila de Cordisburgo a fazer gigantescas contas matemáticas, preferencialmente nas paredes brancas da igreja matriz, calculando o tamanho de sua fortuna. Vale notar que é a interpretação matemática do Coletor acerca do recado do Morro aquela que precede à forma musical impetrada por Laudelim Pulgapé e que também é matemática. Também vale notar o fato de que no texto bíblico o outro nome dado a Hiram Abiff é “Coletor”, naquele caso, de impostos¹⁸⁰. Assim é descrito o personagem:

Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquêle era nome válido. Transtornos e desordens da vida, a peso disso ensandecera. (...) De qualidade que, por azo, preferia a Matriz, por ter as maiores paredes brancas do arraial. Ia desalinhando números tão desacabados de compridos, que pessoa nenhuma era capaz de tabuar: seus ouros, suas casas, suas terras, suas boiadas no invernar, sua cavalaria de ótimas eguadas, seus contos-de-réis em numerário, cada lançamento daqueles era feito uma correição de formiguinhas prêtas enfileiradas. Aquêle homem tinha uma felicidade enorme.¹⁸¹

E, ao receber o recado, cria nova interpretação para ele, aquela segundo a matemática, seu fascínio. Assim diz:

Por que Deus baixou ordens... Novecentos milhões. . . Nove, seis e um – sete. . . (...). Por assim, quantos números compunha, o Coletor não esbarrava de resmonear o sermão de Nominatedomine, sem-pés-nem-cabeça. (...) Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. (...) “Isso é importante!” – disse. E pendurou cara, por escutar mais – “. . . O extraordinário de importante”. . . **tremer as peles. . . Cristãos sem**

¹⁸⁰ KNIGHT & LOMAS, 2002, p. 31.

¹⁸¹ ROSA, 1965, p. 52.

o que fazer. . . Quero ver meu ouro. . . Um danado de extraordinário!¹⁸²

A Interpretação do Coletor remete, a meu ver, à construção da Pirâmide de Gizé, no Egito. A sequência de números: 9, 6 menos 1 – 7, é o cálculo da existência de Deus¹⁸³, o que reforçaria o princípio, já comentado, da “Álgebra Mágica”, ou seja, de haver no universo uma unidade métrica que, de tão básica, é capaz de mensurar qualquer dimensão do universo: a relação entre rigor e indeterminação buscada por Rosa. Vale ressaltar que o apelido de um dos personagens do conto – Zé Azougue – é Jizé¹⁸⁴, em referência imediata à pirâmide no Vale dos Reis.

2.5 – O mapa de uma viagem pelo informe

O mapa da viagem empreendida pela comitiva guiada por Pedro Orósio entre Cordisburgo e os Gerais – entre as fazendas de seo Juca Saturnino e Apolinário, respectivamente – nos é oferecido pelo narrador e está disposto no meio do texto em estudo. O mapa aparece no momento em que os viajantes estão no torna-viagem, no caminho de volta para Cordisburgo. Estes já tinham percorrido o lado de lá do São Francisco, a vertente do rio Formoso, onde se situa a fazenda de Apolinário. Naquele momento, quando nos é oferecido o mapa, já tinham passado também pelas fazendas do Marciano e Nhô Hermes.

¹⁸² ROSA, 1965, p. 54-55. (Grifos do autor).

¹⁸³ Cf. TIMES-LIFE LIVROS, 1991, p. 59.

¹⁸⁴ ROSA, 1965, p. 56.

Antes, porém, de observarmos ao que do texto o mapa faz alusão, vejamos pequena nota do narrador ao contextualizar o momento da viagem em que se encontram os expedicionários; afinal, é também nele que surge o mapa da viagem. Na descrição do torna-viagem acredito existir mais um elemento, presidido pela indefinição, que valida a nossa hipótese interpretativa que apresento acerca da composição do conto, portanto, do mapa. Assim:

Adiante, houve dias e dias dado resumo.
A onde queriam chegar, até lá chegaram, a comitiva, em fins.
Mas quando vinham vindo, terminando o torna-viagem...¹⁸⁵

Chama atenção nessa curta passagem certa indefinição na descrição feita pelo narrador quanto ao objetivo da viagem, ao que teria motivado sua realização. A indefinição estaria no fato de não informar, com rigor, onde pretendiam ir os viajantes. Esse pode ser um dos problemas de importância *sine qua non* na compreensão da estória. Acreditamos que o narrador e o escritor aparentemente deixaram na penumbra, na imprecisão, com propósitos rigorosamente determinados, a localização exata do que os viajantes pretendiam conhecer. Qual seria então o destino pretendido que teria motivado a viagem? Em que nível de importância situaria uma informação dessa natureza, colaborando na compreensão dos significados contidos na estória de Pedro Orósio? Estamos aqui pensando no nível do enredo, da intriga e trama que levaram – narrador e escritor – à decisão de contar e escrever o “caso”. Um elemento que parece contribuir para a elucidação do problema está naquela estória da armadilha que se arma contra Pê-Boi.

Os sete inimigos de Pedro, à exceção de Ivo Crônico, tentam emboscá-lo em dois momentos da narrativa. O primeiro, pouco antes de começar a viagem até os

¹⁸⁵ ROSA, 1965, p. 26.

Gerais, quando Pedro e a comitiva estão ainda na preparação da viagem, hóspedes na fazenda de Juca Saturnino, e encontram o Maral. Este, ali, estava para executar o primeiro dos planos de Ivo Crônico, do qual poucas informações recebemos do narrador, a não ser que “saiu pela culatra”:

Ainda na véspera, na Fazenda do Saco-dos-Côchos, de seo Juca Saturnino, onde tinham falhado, aparecera o Maral, primo do Ivo, os dois resumiram muita conversa apartada. O Maral, outro que mal-escondia o ferrão. Sujeito feioso e lero, focinhudo como um coatí. Então era êle, Pedro, quem devia crime, por as moças não quererem saber de namôro com êsse?¹⁸⁶

Maral não aparece na lista dos inimigos que esperam por Pedro em Cordisburgo”. O que a crítica de “O Recado do Morro” tem apontado, quanto à importância literária dos inimigos de Pedro restringe-se ao que foi sugerido, por exemplo, pelo próprio Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, numa analogia simbólica entre eles (seus nomes), os nomes das fazendas e os nomes dos fazendeiros que receberam como hóspedes os viajantes da comitiva guiada por Pedro Orósio. São nomes, variações da cosmologia antiga grega acerca dos planetas que, àquela altura da história, eram de conhecimento comum¹⁸⁷. É evidente a similitude e referência à mitologia elaborada pelos gregos helênicos, na sua apropriação da cultura mediterrânea, mesopotâmica, ou egípcia. Entre os trabalhos que se detiveram acerca

¹⁸⁶ ROSA, 1965, p. 12.

¹⁸⁷ Vide já citada carta escrita por Rosa em 19 de novembro de 1963: “As fazendas visitadas na excursão : Jove, dona Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selena, Marciano e Apolinário”. Os planetas aos quais fazem referência, respectivamente: “Júpter, Vênus, Mercúrio, Lua, Marte, Sol”. E, por fim, “os companheiros de Pedro Orósio : o Jovelino, o Veneriano, o Zé Azougue, o João Luanino, o Martinho, o Hélio Dias (Nemes). ROSA, 2003, p. 86. Vale notar que também aqui o escritor nada diz sobre a fazenda de seo Saturnino, bem como seu correspondente astrológico, o planeta Saturno, ou ao Ivo Crônico, agente do plano de emboscada contra Pedro Orósio. Nos textos de Heloísa Vilhena de Araújo essa questão aparece em *A Raiz da Alma*, 1992, p. 92; *O Roteiro de Deus*: dois estudos sobre Guimarães Rosa, 1996, p. 386; e em *As Três Graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa, 2001, p. 102. E, no caso de Ana Maria Machado, em *Recado do Nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens, 1976, p. 95-159.

desse tema destacamos os já citados estudos de Ana Maria Machado e de Heloísa Vilhena de Araújo.

Passemos então ao mapa. Assim o descreve o narrador:

Variavam algum trajeto, a mor evitavam agora os espinhaços dos morros, por causa do frio do vento – castigo de ventanias que nessa curva do ano rodam da Serra Geral. Mas quase tôdas as mesmas, que na ida, eram as moradias que procuravam, para hospedagem de janta ou almôço, ou em que ficavam de aposento. As quais, sol a sol e val a val, mapeadas por modos e caminhos tortos, nas principais tinham sido, rol: a do **Jove**, entre o Ribeirão Maquiné e o Rio das Pedras – fazenda com espaço de casarão e sobrefatura; a **dona Vininha**, aprazível, ao pé da Serra do Boiadeiro – aí Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura; o Nhô Hermes, à beira do córrego da Capivara – onde acharam notícias do mundo, por meios de jornais antigos e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros; a **Nhá Selená**, na ponta da Serra de Santa Rita – onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de uma dúzia de pessôas; o **Marciano**, na fralda da Serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do Córrego da Onça para a do Córrego do Mêdo – lá o Pedro quase teve de aceitar malajuizada briga com um campeiro morro-vermelhano; e, assaz, passado o São Francisco, o **Apolinário**, na vertente do formoso – ali já eram os Campos Gerais, dentro do sol¹⁸⁸.

Aqui, a imprecisão desponta novamente. De início, trata-se de um mapa feito “por modos e caminhos tortos”, os caminhos do **S**. Um mapa onde vigora o impreciso? Este que, desde a baixa Idade Média, vem recebendo enormes contribuições por conta dos avanços científicos e tecnológicos quanto a sua função de precisar com máximo rigor a localização no espaço de um determinado evento? Como pode ser? Na narrativa, o mapa surge quando se aproximam os viajantes da fazenda do Bõamor, de dona Vininha e Nhôto, onde vão pernoitar. Porém, o ordenamento entre ir e voltar dos Gerais, quais foram as fazendas onde pernotaram na ida ou na volta, só nos é dado páginas

¹⁸⁸ ROSA, 1965, p. 26.

adiante após a disposição do mapa, quando também nos damos conta do significado estético de sua presença no conjunto. Desse modo, o texto parece exigir do leitor comportamento específico quanto ao ato de ler (e acompanhar) seu conteúdo. Determina um movimento de avançar e retroceder. Sem a devida observância desse aspecto, pouco se compreende acerca dos significados literários nele contidos, comprometendo a leitura que não ultrapassará, por isso, o nível superficial do enredo. Esse recurso narrativo (avanço-recuo) não é novo, nem na história literária brasileira, muito menos mundial. Na Literatura brasileira vê-se o uso desse expediente em escritores como Machado de Assis e Osman Lins, por exemplo.

No caso do mapa, portanto, só nas páginas seguintes ao seu aparecimento é que se potencializará essa questão da indeterminação, seja na força que esse ir-e-voltar impõe enquanto beleza da poética que preside a composição de “O Recado do Morro”, seja na sinalização do caminho a seguir, quando o que se pretende é a busca da poesia plasmada no conto. Por conta do intento de precisar o jogo imprecisão-rigor no conto, a atitude dedutiva e lógica adotada (e exigida pelo rigor acadêmico) pode resvalar em certos perigos: de engessar o texto dentro do revestimento que implica esta dissertação.

Retomando debate. Nem todas as fazendas em que estiveram os viajantes estão representadas no mapa. Outra aparente imprecisão. Afinal, trata-se de um mapa dos lugares da viagem. Tanto é que uma das fazendas não está no texto, como todas as outras, grifadas em negrito: a fazenda de Nhô Hermes. Outra fazenda, do mesmo modo, não comparece no mapa – a de seo Saturnino – de onde partem os viajantes no início da narrativa até os Gerais, e onde se dá a primeira – e falha – tentativa de “dar cabo” de Pedro Orósio. Ao que parece, podemos dizer que as fazendas assinaladas cartograficamente são aquelas que, pelo tempo de permanência da comitiva enquanto hóspede, permitiram o desenrolar de outras estórias que (desbandantes da estrada-

mestra) configuraram e deram sentido à trama. Note-se que também o cartográfico é, no conto, transfigurado: torna-se artefato literário e serve mais aos propósitos do escritor em realçar determinada concepção própria do espaço na sua Literatura, do que para fazer figura real do mundo observado pelos viajantes. Parece-nos que o autor adota certa distância, cheia de humor, dos pressupostos cartesianos de representação do espaço, tal qual implementado pela ciência moderna.

Noutras fazendas pararam também os viajantes, mas apenas, talvez, para um lanche, descanso ou água. O narrador nada diz. Do mesmo modo, não necessariamente foram as mesmas as fazendas que percorreram durante a ida aos Gerais, mesmo as mais importantes. Recompôr, portanto, com rigor, o caminho de ida e volta feito pela comitiva, é improvável que se consiga a contento, o que evidencia esse caráter impreciso perseguido pelo autor em sua escrita.

Outras evidências dessa imprecisão, ao menos na forma de ordenar a estória que se conta, podem ser acompanhadas ainda no mapa. Supostamente em viagem para se reconciliar com Pedro Orósio, é na fazenda de Nhô Hermes que Ivo Crônico faz as pazes com o catrumano. Segundo o texto, partindo da fazenda de Nhô Hermes, os viajantes seguem para a de dona Vininha. É só nesse momento que ficamos sabendo que na viagem de ida aos Gerais a fazenda de Vininha esteve entre aquelas que foram visitadas pela comitiva, pois Pedro havia começado namoro com uma moça vivente ali, nas imediações: “E, como chegaram tarde-noite na dona Vininha, Pedro Orósio não pôde ver aquela môça de finos olhos”.¹⁸⁹

Porém, essa informação da viagem de volta, aparece no conto antes daquela que nos faz crer que, na primeira parte da viagem, Pedro e os viajantes estiveram

¹⁸⁹ ROSA, 1965, p. 28.

hospedados na fazenda de Vininha. Ao leitor cabe a tarefa de desenovelar os fios da estória contada. Não há como seguir linearmente o sucessivo no contar do narrador.

Segue então o narrador informando a sequência das fazendas: Jove; dona Vininha; Nhô Hermes; Nhá Selenia; Marciano; Apolinário. Embora estejam no caminho de volta para Cordisburgo, o trajeto das fazendas segue a ordem de ida aos Gerais, aparentemente. Basta acompanhar a sequência indicada. O narrador movimentava o mapa, porém, seguindo movimento reverso. Apresenta o mapa somente na viagem de retorno. E mesmo assim, só sabemos que a comitiva já está voltando para Cordisburgo quando chega à fazenda de Nhá Selenia; e que a comitiva passou pelo Marciano na viagem de ida e na viagem de volta no momento em que o narrador informa o fato de Frei Sinfrão celebrar, na fazenda de Nhá Selenia, outra novena, pois uma anterior àquela havia acontecido na fazenda do Marciano (“Frei Sinfrão terminava uma novena no Marciano, já na Nhá Selenia começava outra¹⁹⁰”).

Outro detalhe de grande relevância nesse movimento de ir e vir – conduzido pela própria condição da estrutura narrativa que nos obriga a realizar, por várias vezes e por diferentes motivos, outros movimentos variados de ir e vir, condição sem a qual não se avança na leitura de “O Recado do Morro” – ficou registrado em sua estrutura composicional. Experimentamos assim, conduzidos pelo escritor, algo do processo de composição da estória, em sentido *lato*. Por conta desse movimento de avanço e recuo, sabemos que durante a viagem até mesmo ao narrador pareceu que Ivo Crônico, o arquiteto da emboscada contra Pedro, estava mesmo disposto a fazer as pazes com o protagonista. O narrador informa que o acontecido se deu na fazenda do Nhô Hermes, mencionado que, de lá, foram para a fazenda de D. Vininha. Porém, pelo mapa, a ordem seria o contrário: primeiro a fazenda de D. Vininha, indo de lá para a do Nhô Hermes.

¹⁹⁰ ROSA, 1965, p. 27.

Como manusear o mapa, se orientar por ele? Ele se constitui de modo impreciso, numa pretensão clara de confundir quem o observa.

Se o mapa nos tivesse sido oferecido de início, quando começam a viagem, certamente, menos espaço teriam os viajantes para seus “movimentos sem centro” pelos caminhos do sertão; teriam menos possibilidades ao desvio desertor e à poesia que emerge dessa experiência. Apesar disso, outro aspecto parece presidir as intenções do escritor quanto à composição do mapa, o que veremos adiante no capítulo seguinte.



Capítulo Terceiro

O REAL DAQUELA TERRA: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais

Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, êle Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter Saudade de lá, Saudade firme. Do chapadão – de onde tudo se enxerga. Do chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas, onde a areia se cimenta: a grava do areal rosado, fazendo pururuca debaixo dos cascos dos cavalos e da sola crúa das alpercatas. Ou aquela areia branca, por baixo da areia amarela, por baixo da areia rosa, por baixo da areia vermelha – sarapintada de areia verde: aquilo, sim, era ter Saudade! O vivido velho dos vaqueiros, gritando galope, encourados rentes, aboiando. Os bois de todo berro, marruás com marcas de unhas de onça. Chovia de escurecer, trovoava, trovoava, a escuridão lavrava em fogo. E na chapada a chuva sumia, bebia, como por encanto, não deitava um lenço de lama, não enxurrava meio rêgo. Depois, subia um branco poder de sol, e um vento enorme falava, respondiam tôdas as árvores do cerrado – a caraíba, a bate-caixa, a simaruba, o pau-santo, a bolsa-de-pastor. De lua a lua. Sempre corriam as emas, os veados, as antas. Sonsa, nadava a sucurijú. Tanto o gruxo de gaviões, que voavam altos, os papagaios e araras, e a Maria-branca cantava meiguinha, todo aquêlê arvoredado ela conhecia, simples, saía pimpã do meio das fôlhas verdes com um fiinho de cabelo de boi no bico. Ar assim farto, céu azul assim, outro nenhum. Uma luz mãe, de milagre. E o coração e corôo de tudo, o real daquela terra, eram as veredas vivendo em verde com muito espêlho de suas águas, para os passarinhos, mil e buritizal, realegre sempre em festa, o belo-belo dos buritis em tanto, a contra-sol. Um homem chega à porta de sua casa, se rindo de si e escorrendo água, desvestia pesada a croça de fibra de palmeira bôa. E uma mulher môça, dentro de casa, se rindo para o homem, dando a êle chá de folha de campo e creme de côcos bravos. E um menino, se rindo para a mãe na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos Campos-Gerais . . .

Guimarães Rosa

3.1– Tomar o mundo por desenho e escrito: com palavras pintando quadros da natureza

Segundo o narrador, Pê-Boi “guardara razão de orgulho, de ver o alto valor com que seo Alquiste contemplara seu país natalício”¹⁹¹: os Campos Gerais. Vimos anteriormente que Alquiste é um tipo a-típico de naturalista, afinal, filho da cultura racional europeia, esta não lhe suprimiu a capacidade de pensar com o coração e sentir com pensamento¹⁹². Nesse sentido, ao desbandar desertando da “estrada-mestra”, proposta por esse racionalismo cientificista, é ele quem primeiro se dá conta de haver nas palavras arrastadas e transferidas por Gorgulho algo de importante, cuja origem é do “airado”; a “poetagem” com a qual os personagens interpretaram o oculto sentido contido naquela mensagem infra-lógica, mudamente gritada (aos nossos ouvidos) pelo morro. E, se ali, naquele local do encontro entre Gorgulho e o Morro, “toda voz volta em belo eco” também não terá sido o vento o suporte no qual se deu o diálogo entre os dois? Afinal, o próprio Gorgulho afirma que o “morro é bom de vento...”.¹⁹³

A interpretação dada por Jujuca à versão do recado anunciada por Gorgulho, quando todos já em pausa para descanso e comer estão à sombra da Gameleira, é que aquela mensagem seria coisa do “airado”, “maluqueiras”; e que o narrador conclui chamando de “poetagem”. A escolha do título para este capítulo se fez pela consciência da força poética (e lírica) que sintetiza a experiência que dominou coraçõemente a atividade literária do escritor quando do contato com aquela particularidade geográfica

¹⁹¹ ROSA, 1965, p. 26.

¹⁹² “O seo Alquiste, por exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteadado, trespasante, semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo”. In: ROSA, 1965, p. 10.

¹⁹³ ROSA, 1965, p. 21.

situada no alto sertão brasileiro e de seu “mundo texto”: os Campos Gerais de Minas. Extraio de lá um de seus fiozinhos bastante pertinentes aos propósitos deste capítulo. “Depois, subia um branco poder de sol, e um vento enorme falava, respondiam tôdas as árvores do cerrado”.¹⁹⁴ Quem já subiu o Morro da Garça conhece bem o vento que fala, suas vozes. Sabe do que está falando o narrador. Lá, do alto do Morro, o vento “aeiouava”. Isso nos ajuda a entender que, no tempo em que tudo era falante, considerando os seres dos reinos minerais e vegetais, um dos suportes às mensagens poéticas é também o vento. Munidos dessa compreensão podemos observar as várias imagens nas quais ele comparece, mesmo que, de princípio, apresente-se à margem da imagem, na periferia, à sua sombra. Afinal, há mais coisas além das bordas daquilo que vem sendo cristalizado como centro da interpretação de “O Recado do Morro” pela crítica. Tomemos emprestado a Miguilim seus óculos e olhemos para a estória:

Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, côr por côr, vivente longo ao solsim, feito um pavão.¹⁹⁵

Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiram, de tornavoz, nos contrafortes e paredões da montanha, perto, que para tanto são dos melhores aquêles lanços.¹⁹⁶

No *Léxico de Guimarães Rosa*, lê-se no verbete “airado”: o que é fora de propósito, desvairado, de conotação afetiva intensa, ou ainda, o que é refrescante.¹⁹⁷ Seo Jujuca não é tão racional assim. A despeito da formação em agronomia e veterinária, ele preserva algum traço de sensibilidade poética, da Brasilidade rosiana. Com ele, na sua companhia, também caminhamos rumo ao alcance da poesia e do entendimento de um

¹⁹⁴ ROSA, 1965, p. 66.

¹⁹⁵ ROSA, 1965, p. 6.

¹⁹⁶ ROSA, 1965, p. 14.

¹⁹⁷ N. MARTINS, 2001, p. 16.

dos aspectos de relevância para a compreensão das várias imagens que, “sarapintadas” no entremeio da narrativa daquela viagem, como os mineraizinhos de areia verde por entre os depósitos das areias coloridas nas chapadas desregrais, nos fazem compreender, por exemplo, que o enredo é pretexto para se falar de muito mais coisas do que se propôs, por exemplo, o realismo *stricto sensu* dos geógrafos que buscaram valorizar o dado documental recolhido pelo escritor na natureza sertaneja, descolando do seu trabalho o contexto poético e metafísico, e as análises que fizeram. E isso não é uma característica específica dos geógrafos, é um problema que constitui (e institui) a forma e o modo de pensar da ciência, e de todas as áreas do conhecimento – de certas tradições petrificadas da crítica literária, inclusive – que alargam seus horizontes sobre a matéria literária, aquele reino das vagezas de que falou João Guimarães Rosa, de modo a subjugar a experiência artística às necessidades de reprodução da ciência. Desprendidos da poesia e da metafísica que subjaz o mundo, caminhamos rumo ao desencanto, a certas formas de barbárie e de auto-mutilação coletiva. Mas o sol está presente, mesmo que precisemos da lâmpada do Eremita para atravessar essa *Viagem ao Fim da Noite*¹⁹⁸ e ver raiar no dia a “alvorada de tôda a Glória!”. O último pedido de Goethe antes da morte foi que lhe dessem mais luz.

Sigamos, porém, sem tanta deserção e fuga.

Nas descrições do personagem Alquiste, segundo as quais o classificáramos de naturalista, também encontrei apontamentos que, acompanhando em paralelo o debate anterior sobre a “Álgebra Mágica” rosiana, convidam e conduzem o narratário ao encontro da experiência poética materializada no conto. Considerando meu – ainda pequeno – repertório literário, não só sobre a produção brasileira, desconheço outra

¹⁹⁸ Esse é o título de um dos romances de Louis-Ferdinand Céline, entre os melhores escritores da Literatura francesa desde Rabelais e Marcel Proust a meu ver, no qual narra uma viagem entre Europa, África e América como metáfora da história do imperialismo moderno.

narrativa que não “O Recado do Morro” que se situe entre duas das margens da arte de representação da natureza – a pintura de Paisagem e a fotografia –, explicitando a tensão e a latência desse enfrentamento na história do desenvolvimento do olhar, segundo os vários modos pelos quais foi erigido. Isso é um fato de relevância quanto à análise de “O Recado do Morro” por alguns motivos. Não me deterei em todos eles nesta dissertação. Mas vale, de imediato, comentar alguns, como por exemplo, a história da produção do olhar no interior da cultura brasileira e do “mundo-texto” rosiano.

Se o escritor propõe que a busca da poesia se faça em companhia de seus personagens marginais em relação à racionalidade científica europeia, daí sua ilogicidade, sua Brasilidade – o sentir-pensar do qual falarei daqui a pouco –, como indiquei anteriormente, é preciso que olhemos o mundo considerando o que cada um deles olha. Para esse aspecto do olhar o narrador chama a atenção quase o tempo todo, considerando todos os personagens receptores do recado do Morro, por exemplo. Parece-me querer o narrador e o escritor propor um contraste entre culturas, considerando os viajantes da comitiva entre si e destes em relação aos outros personagens, segundo a história do desenvolvimento do olhar. Quanto aos modos de ver a realidade visível, poética e metafísica das coisas sertanejas são esses personagens marginais elevados à condição protagonistas da estória, mesmo que isso não signifique uma relação de hierarquia quanto aos representantes europeus, por exemplo. Nem o narrador nem o escritor pretenderam realizar algum tipo de endogenia nacionalista. Apenas estão conscientes de haver coisas para as quais a razão científicista não dispõe, por conta da sua natureza constitutiva, de condições para compreensão de certas dimensões do real para os quais seus personagens estão ainda abertos, podem ver. Na entrevista com Günter Lorenz, o escritor afirma, por exemplo, que

existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas, apesar de tudo, digamos também a “Brasilidade” é a língua do indizível (...) isto para “salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição.”¹⁹⁹

Daí, portanto, elevar essas personagens marginais, de um modo camuflado, ao primeiro plano da narrativa, afinal essas personagens continuam à sombra do enredo dito principal. Porém, só quando acompanhamos cada uma delas, seus falares, aquilo que expressa no texto a força de seus modos de olhar a realidade, é que nos aproximamos ao encontro da poesia, da alegria e do infinito rosianos. Pois o escritor tem consciência dos problemas ideológicos que envolviam o fazer literário em seu contexto histórico e, com isso, manteve no aparente primeiro plano do enredo a trajetória da comitiva de viajantes.

Vejamos alguns exemplos dessa importância que o narrador atribui ao olhar das personagens:

Lá – estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide. O Gorgulho mais olhava-o, de arrevirar bogalhos; parecia que aqueles olhos seus dêle iam sair, se esticar para fora, com pedúnculos, como tentáculos. (...) O Gorgulho padeceria de qualquer alucinação.²⁰⁰

Gorgulho “em cada momento, espiava de revés, para o Morro da Garça, pôsto lá, a nordeste, testemunho. Belo como uma palavra. De uma feita, o Gorgulho levou os olhos a êle, abertamente, e outra vez se benzeu, tirado o chapéu.”²⁰¹

O olhar proposto por Gorgulho: das coisas do “airado” contrasta, por exemplo, com outros olhares, e de importância para um apreciador da natureza, de suas belezas sertanejas, seja os de Jujuca e Pê-Boi, seja o de Alquiste.

¹⁹⁹ LORENZ, 1973, p. 348-349.

²⁰⁰ ROSA, 1965, p. 15.

²⁰¹ ROSA, 1965, p. 17.

Seo Jujuca tinha pegado o binóculo do outro, e vinha até o fim do lanço de escarpa – onde razoável tempo esteve apreciando: no covão, uma boiada branca espalhada no pasto. Por ali, a gente avistava mais trilhos-de-vaca do que vêiazinhas nas orêlhas de um coelho. (...) E seo Jujuca emprestava a Pedro Orósio o binóculo, para uma espiada. Êle havia a linha das serras desigualadas, a tôda lonjura, as pontas dos morros ponto o céu ferido e baixo. Olhou um tanto.²⁰²

E, nesse ardor, senhor Alquist limpava os óculos, e, tornando a entrar na sala o pobre do Pedrão Chãbergo, um capiau simplório, assim transvisto, sem outro destaque a não ser o da estatura – o senhor Alquist o admirava, dizia: kalòs kàgathós . . . O sertão tivesse mais um assim.²⁰³

Se acompanharmos as formulações de Baudelaire²⁰⁴ e um de seus principais leitores, Walter Benjamin, quanto à pintura de Paisagem no nascedouro da fotografia, no século XIX, seus textos nos causam, de entrada, a impressão de haver uma crítica negativa a essa tensão entre pintura de Paisagem e fotografia, esta última sendo responsabilizada pelo fim daquela primeira. No bojo desse debate está uma leitura – também negativa – dos avanços para os quais a modernização capitalista apontava desde a intensificação da industrialização e urbanização no século XIX, sobretudo a partir do imperialismo que transformou a Europa, e os outros continentes sob sua influência mercantil, num extenso palco às intermináveis guerras ao longo do século XX. Benjamin, fugindo do nazismo, comete suicídio.

Se a pintura de Paisagem, acompanhando o poeta francês e o filósofo frankfurtiano, a despeito da sua força originária, volta-se também à busca da poesia, sendo a consciência estética e crítica dos rumos assumidos pela modernização

²⁰² ROSA, 1965, p. 25.

²⁰³ ROSA, 1965, p. 64.

²⁰⁴ Em 2010, Daniela Kern traduziu e reuniu os textos de Baudelaire sobre pintura de Paisagem numa publicação que intitulou *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. Nela também estão ensaios de Ruskin sobre o tema. Os textos de Baudelaire compreendem o período entre 1845 e 1859 da pintura de Paisagem, sobretudo francesa.

capitalista, e a fotografia se torna a forma industrial de supressão dessa estética pictórica²⁰⁵, em Guimarães Rosa observo certo desvio da “estrada-mestra” dessa crítica estética e que foi proposta por aqueles geniais pensadores, afinal, também vê o escritor brasileiro, não só na pintura de Paisagem, mas também na fotografia, modos de expressão da arte²⁰⁶. E, ao perceber essa potência artística, de natureza poética, faz sua crítica não se detendo naquilo que acredita ser preciso desaparecer da experiência concreta da realidade, mas mirando-se para o que realmente queria ver construído no mundo a poesia, a ingenuidade, a alegria, tomando a multiplicidade como princípio ordenador desse mundo, afinal a pintura de Paisagem é a tentativa de recomposição de um mundo “perdido”, ou ainda, é tentativa de representação de um mundo que mesmo a pluralidade é limitada quando a tarefa é abarcar a totalidade da natureza numa única imagem.

Alquiste é caso emblemático desse modo específico de posicionamento estético diante do mundo sertanejo rosiano. Não se pode dizer que a arte é destituída de uma consciência crítica aos avanços da modernidade e do progresso. Muito ao contrário. A arte rosiana é a tal ponto crítica que – e “O Recado do Morro” é o nosso exemplo – temos por objeto de estudo a poesia nele cifrada, só intuída e mordiscada pelos “marginais da razão” que povoam o mundo sertanejo e seu “mundo-texto”, sem os quais o narratário não alcançaria a profundidade de sua literatura. O conto transfigura, portanto, a pintura de Paisagem e a fotografia. Ele se institui entre essas duas margens. O fato de as contradições históricas entre pintura de Paisagem e fotografia emergirem no século XIX, não nos permite entender que ali a pintura de Paisagem deixou de existir

²⁰⁵ Segundo Daniela Kern “a fotografia, portanto, reforça para Baudelaire a ameaça de uma Paisagem apenas “vista” e não, de fato, imaginada, criada, sentida. KERN, 2010, p. 14.

²⁰⁶ A sugestão de pensar a pintura de Paisagem segundo os valores da arte (além da Geografia, minha origem) me veio das professoras Elizabeth Hazin e Suzi Frankl Sperber. Externo, portanto, meu agradecimento a elas.

como forma específica de interpretação da realidade. Tanto é que o problema comparece, embora segundo outra perspectiva interpretativa, a de Guimarães Rosa, no limiar da industrialização e urbanização do sertão brasileiro em meados do século XX, mais de um século depois.

Alquiste, além de desenhista, traz consigo uma codaque. Ele queria “tomar o mundo por desenho e escrito”. Vejamos como é caracterizado o viajante naturalista da estória, pois a perspectiva filosófica e estética que preside a Paisagem e a fotografia compõe o modo como o personagem considera a beleza dos Campos Gerais de Pedro Orósio. No entanto, antes de acompanharmos o movimento interpretativo realizado pelo narrador e escritor no conto, quanto à poesia contida na experiência da natureza geralista, afinal Paisagem e fotografia também participam e emolduram essa experiência estética, vejamos quem é Alquiste. Este, segundo o narrador,

por cima da roupa clara, vestia guarda-pó de linho, para verde; transpassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo (...). Enxacôco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fôsse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma môita de carrapicho, um ninhol de vêspos (...). Parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpando as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarravam a tôda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra.²⁰⁷

Alquiste é a unidade de medida em relação a todas as coisas que observa, como a pedra o era na nomeação das formas do redemoinho. O jogo estabelecido se faz entre o mundo em movimento e o ponto de vista a partir do qual esse mundo é observado, no caso, o concêntrico ponto de onde esse revoltear do mundo é explicitado no texto, o olhar de Alquiste. O escritor dizia ver aí, nesse jogo de imprecisões, a própria expressão poética de sua “Álgebra Mágica”, e da alegria. Retomemos a já citada nota sobre “nossa absoluta incapacidade em embarcar num só

²⁰⁷ ROSA, 1965, p. 5-6.

aspecto a personalidade de uma pessoa interessante ; e a concêntrica, insistida indicação do lugar onde ele se faz ouvir”²⁰⁸. É o debate de Plotino proposto nas epígrafes de *Corpo de Baile* sobre o centro, se existe, se possível de ser precisado; e é também a busca da poesia.

Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos (...). Outramão, êle desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal (...). Mas bastantemente assentava no caderno, à sua satisfação.²⁰⁹

Mas seo Alquiste pegava no lápis e na caderneta, para lançar os assuntos diversos.²¹⁰

E seo Alquiste estudava o que podia, escrevia a monte em seus muitos cadernos, num lugar recolheu a ossada inteira limpa de uma anta-sapateira, noutro ganhou uma pedra enfeitosa, em formato de fundido e côres de bronze, noutro comprou para si um couro de dez metros de sucuri macha.²¹¹

Alquiste toma o mundo por “desenho e escrito”²¹², e de tudo tirava o traço leal, como a precisão da fotografia. Essa é a tensão entre Literatura e arte pictórica, reflexão sobre os processos de transposição da arte de representação da natureza para o texto literário, como a pintura de Paisagem ou a fotografia no caso de “O Recado do Morro”. Por amor à Literatura ou à Geografia, Guimarães Rosa foi atento apreciador da pintura de Paisagem, mesmo porque a origem moderna dela esteve no ápice das transformações do mundo rural europeu. E, se sua obra esteve voltada para aquele mundo aberto dos Campos Gerais e suas abas sertanejas no Brasil central, abrangendo geograficamente a região entre o norte de Minas Gerais e o sul do Maranhão, submetida à mesma modernização que deflagrou o fim do mundo rural europeu, embora com evidentes

²⁰⁸ ROSA, 2003, p. 123.

²⁰⁹ ROSA, 1965, p. 8-9.

²¹⁰ ROSA, 1965, p. 23.

²¹¹ ROSA, 1965, p. 27.

²¹² ROSA, 1965, p. 44.

distinções e particularidades, não haveria como o escritor fugir ao desafio da Esfinge: “Decifra-me ou devoro-te”.

A origem da pintura de Paisagem na obra rosiana tem precedentes na história do alemão Jacob Philip Hackert²¹³, como anteriormente indicado. O termo Paisagem, nas suas origens etimológicas, evidencia essa relação direta com a terra, portanto, com a formação dos Estados-Nacionais e seus territórios. Essa relação fez com que a pintura de vista – até o início do século XVIII, tida como inferior na escala valorativa da arte (estando acima apenas da pintura de naturezas mortas), – se tornasse importante instrumento de justificação de ideologias, seja da colonização ou mesmo das várias formas de resistência aos imperialismos que se gestaram ao longo da modernidade fora da Europa, como podemos depreender das leituras de Mello²¹⁴ no estudo realizado sobre a presença da Paisagem na Literatura francesa.

A pintura de Paisagem ao adquirir a posição principal na hierarquia das artes²¹⁵, sugerindo como tema a relação entre homem e natureza, a partir do mundo rural em desfazimento, torna-se um tipo de resistência crítica à modernização em curso. Segundo Amaral, *Paisagem* advém de *pagus* e significa “o campo ou território cultivado”. De *pagus* se formou *pays*, depois, *paysan* e, finalmente *paysage* no francês; *paesaggio* no italiano; e *paisaje* no espanhol. Nas línguas anglo-saxônicas, o termo *land* tem o mesmo significado de *pagus*. Portanto, Paisagem no alemão se diz *landschaft*, no inglês *landscape*, no holandês *landschaf* e, no sueco, *landskap*²¹⁶.

²¹³ A respeito da pintura de Paisagem idealizada por Hackert, sua amizade com Goethe e as influências estéticas sobre Humboldt, veja MATTOS (2004) e (2008). Sobre a história da pintura de Paisagem em Humboldt, veja LOURENÇO (2002). Também sugiro a leitura de MORITZ (2007) e de ADORNO (2003), p. 65-90. Sobre a relação entre Guimarães Rosa e os viajantes naturalistas, vide COSTA (1996).

²¹⁴ MELLO, 2004.

²¹⁵ Leia “O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII”, in: MELLO, 2004, p. 21-42.

²¹⁶ AMARAL, 2001, p. 75-81.

A pintura de Paisagem na sua origem assumiu além de uma busca por certa harmonia perdida entre homem e mundo. Nos estudos da Paisagem realizados por Goethe, ela não obliterou a história; ao contrário, constituiu-se como síntese possível entre natureza e história, arte e ciência. A ciência foi conclamada a servir esse ideário humanista de reconquista de uma experiência utópica perdida no florescer da sociedade grega. A Itália, por suas características naturais e históricas (sobretudo a região de Campania, onde existiu a lendária Pompéia, muito influenciada pela cultura grega), era a possibilidade de retomada do ideal grego e romano, dessa harmonização do homem segundo as leis que regem a natureza. No entanto, por conta de suas características intrínsecas, a ciência moderna foi insuficiente na interpretação do mundo natural se consideramos os princípios da pintura de Paisagem, sobretudo aqueles dedicados à fixação do poético natural. E é nessa direção, da busca poética, que vejo caminhar o escritor mineiro.

Daí emerge a ideia de que a Paisagem não é exclusivamente um dado do real exterior ao homem, nem somente algo que emerge da subjetividade humana descolada do mundo sensível, mas existe na mediação entre homem e mundo, como síntese artística da realidade do mundo e da arte. Cabe ao artista causar no espírito do receptor a mesma sensação causada pela natureza sobre o espírito do pintor: a transitoriedade e a indeterminação das coisas. Assim, a Paisagem é transformada em um olhar objetivado que permite fixar num quadro o que é transitório no real, eliminando na pintura as casualidades desse real formadas pelo seu perene movimento de transformação sem, no entanto, que isso signifique um dar de costas para a totalidade das coisas. Muito ao contrário. A Paisagem como fato pictórico é uma recriação do essencial do mundo que lhe é devolvido na forma de um quadro da natureza. Ou seja, há uma redução entre a natureza real e sua representação pictórica, uma relação escalar no processo de

representação. Cabe ao artista saber o que deve ou não ser mantido. O pintor de Paisagem recria na linguagem da pintura o mundo que observa. Nesse sentido, o pintor da Paisagem seria um tradutor do mundo para a linguagem da arte pictórica, e o escritor, por sua conta, transfigura, seja do mundo real, ou do mundo contido nas pinturas, para seu “mundo-texto”.

João Guimarães Rosa, admirador de Goethe e de Humboldt, situa-se dentro dessa tradição artístico-literária na qual se cruzaram pintores e escritores, geógrafos e naturalistas originários da Alemanha, França, Itália, Holanda e Brasil. Guimarães Rosa teve contato com a pintura de Paisagem por intermédio de Goethe. Foram os escritos de Johann Caspar Lavater sobre a Teoria Fisiognômica²¹⁷ que levaram o escritor alemão a viajar pela Itália e ao contato com Hackert. Segundo Benjamin, nessa teoria, Goethe “reconheceu algo do espírito de sua própria contemplação da natureza”²¹⁸.

Em *Goethe e Hackert: sobre a pintura de Paisagem*, Mattos nos oferece uma descrição da Teoria Fisiognômica de Lavater, bem como a apropriação que Goethe dela fez com vistas a dar forma e conteúdo às suas concepções científicas e artísticas acerca da natureza. Cito em toda a sua extensão o comentário, por considerar irretocável a síntese feita pela pesquisadora. Vejamos:

Obstinado por demonstrar uma correlação entre a fisionomia externa do ser humano e seu caráter, Lavater colecionava retratos de pessoas famosas de toda a Europa, acrescidos de uma descrição de suas personalidades. Esses retratos eram preferencialmente traçados em silhueta (*Schattenrisse*), e em seguida submetidos a um método comparativo para determinar a relação entre certas formas físicas e traços de caráter. Basicamente, a metodologia de Lavater previa uma “redução” da forma humana a seus aspectos essenciais, captados na silhueta, e uma comparação dos resultados obtidos. Em seu livro,

²¹⁷ O livro se intitula *Fragmentos Fisiognômicos para a Promoção do Conhecimento Humano e do Amor entre os Homens*. Benjamin não indica as fontes da edição que citou em seu artigo.

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. “Goethe”. In: *Ensaio Reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, p. 132.

Lavater dedica um capítulo inteiro à questão da silhueta, fazendo ali o seguinte comentário:

“Da simples silhueta juntei mais conhecimento sobre a fisionomia do que de todos os retratos; através dela, apurei mais a minha sensibilidade para a fisionomia do que através da observação da natureza que está sempre em transformação; – A silhueta resume a atenção dispersa, concentra-a em simples contorno e limites, tornando a observação mais fácil, leve e exata; – a observação e com ela também a comparação”.

Esse método fascinou o jovem Goethe, que o incorporou definitivamente, como veremos, ao seu próprio pensamento científico. Ou seja, como bem observou Carl Weizsäcker, Goethe desenvolveu um método de investigação baseado na morfologia comparada, não enraizando a forma em uma lei, tal como começava a fazer a ciência já em sua época, mas deduzindo a lei da própria forma sensível. Ele possuía uma visão holística do mundo, baseada numa leitura entusiasmada de Espinosa, e aplicando esse método de descrição morfológica e comparação das formas, Goethe esperava ser capaz de vislumbrar os nexos entre as diversas instâncias do real, ou em outras palavras, a ordem imanente à Natureza.

Como no caso de sua relação com as artes plásticas, a viagem à Itália trouxe uma nova dimensão para as pesquisas de Goethe como cientista. Poderíamos dizer que durante a viagem, sua curiosidade sobre os mecanismos da natureza passou a integrar seu projeto humanista de reharmonização do homem com o mundo. Na Itália, suas concepções holísticas receberam um nome: Antiguidade, ou seja, a tarefa da ciência de conhecer o mundo (revelar a ordem das coisas) foi posta a serviço de uma reconquista do Antigo. Precisamos lembrar aqui que a natureza experimentada por Goethe na Itália era para ele um elo vivo com a realidade dos antigos e uma investigação dessa natureza podia levar, na perspectiva de Goethe, a uma aproximação da Grécia. Nesse sentido, assistimos na Itália à integração e articulação definitivas do pensamento de Goethe sobre ciência e arte, e essa integração, como já mencionamos em outra parte, reverter-se-ia em um grande interesse pela Paisagem.

Uma última consideração sobre o pensamento de Goethe é importante para compreender-mos a posição das ciências nas teorias de seu período clássico. Uma vez que para ele existia um vínculo essencial entre homem e mundo – “a matéria nunca existe sem o espírito e o espírito nunca sem a matéria” –, ordenar o mundo exterior significava ordenar, ao mesmo tempo, o mundo interior. Conhecer a ordem da natureza (no sentido goetheano de reconhecer os nexos presentes no mundo sensível) seria o equivalente, portanto, a harmonizar o espírito com ela. Afinal a sensibilidade humana a partir da Paisagem italiana significava, assim, aproximar-se do sentimento do homem antigo. Mas como se deveria processar essa investigação do mundo sensível?

Goethe entende a ciência como conhecimento sobre a forma. A lei, a ordem específica que rege um fenômeno na natureza, deveria, portanto, ser buscada na fisionomia do próprio fenômeno. O olhar torna-se o instrumento essencial do cientista, que trabalha fazendo a operação de separar aquilo que lhe parece diferente e juntar o semelhante. Porém, como a essência do fenômeno se encontra nele mesmo, a expressão última da ordem, ou lei natural, revelada nesse

processo não poderia caber à ciência, que procede sempre de forma abstrata, mas só poderia ser exposta plenamente na arte, ou seja, numa imagem da natureza²¹⁹.

Vários são os pontos que podemos destacar com vistas a estabelecer aproximações e evidências do interesse de Goethe em relação à pintura da Paisagem: a ideia de uma redução ao essencial da forma observada, ou melhor, ver o particular proposto como totalidade; a pretensão de extrair da própria forma (da natureza) as leis que lhe são imanentes; a tentativa de rearmonizar homem e mundo considerando o ideal de homem grego; o entendimento de que ordenar o mundo exterior significava também um reordenamento subjetivo do homem²²⁰, bem como uma distinção entre arte e ciência no trato da natureza, cabendo a primeira a realização da síntese na forma de uma imagem da natureza.

No “dialogar de cartas” entre Guimarães Rosa e J. J. Villard, seu tradutor para o francês, Rosa pede-lhe uma fotografia de seu perfil. Na carta posterior, que envia como resposta a seu tradutor, diz o seguinte:

Gostei muitíssimo de receber sua foto. Ela o mostra bem como eu imaginava: fisionomia clara e aberta, que denota harmoniosa inteligência, altura de espírito, firmeza lhana e integridade de caráter²²¹.

Parece-me evidente o conhecimento de Rosa da Teoria Fisiognômica de Lavater. Sendo esse o caminho que também levou Goethe à Itália e à pintura de

²¹⁹ MATTOS, 2008, p. 30-34.

²²⁰ Semelhante filosofia presidiu o pensamento hermético dos alquimistas e dos franco-maçons: a transmutação do metal vil em ouro significava uma transmutação espiritual, subjetiva. O próprio Guimarães Rosa, na entrevista a Günter Lorenz, afirma, citando Goethe: “o sertão é o terreno da eternidade e da solidão onde interior e exterior já não podem mais serem separados (LORENZ, 1973, p. 13).

²²¹ Carta de 24 de abril de 1963. In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondência: Correspondência com Tradutores: Caixa 09. São Paulo: IEB/USP.

Paisagem de Hackert, pressuponho que também tenha influenciado o escritor mineiro no seu interesse pela arte de representação da natureza. Guimarães Rosa também viaja à Itália, experiência da qual ficaram registros: o *Diário de Guerra*²²².

Anterior à *Corpo de Baile*, João Guimarães Rosa já experimentava, com palavras, pintar quadros da natureza sertaneja. Seu espólio guardado na USP foi inventariado por Suzi Frankl Sperber²²³ em *Caos e Cosmos*. Embora no livro tenha exposto a lista de todos os livros de arte e Geografia que compunham a biblioteca pessoal do escritor, não foi objetivo da pesquisadora dedicar-se ao estudo de possíveis relações entre a pintura de Paisagem e a Literatura rosiana. Já em *Sagarana* Guimarães Rosa trazia a experiência da pintura de Paisagem transfigurada para o texto literário; veja, a título de exemplo, os contos “São Marcos” e “Conversa de Bois”:

Na baixada, mato e campo eram concolares. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo de Angelim verde, de vargens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul.²²⁴

Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: Campos e terras, várzea, vale, árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da Paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serrania, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado, de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. E o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair mais.²²⁵

²²² A biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, no Acervo de Escritores Mineiros, guarda uma das cinco cópias do *Diário de Guerra* do escritor. Aquela cópia lhes veio quando foi doado à Universidade o acervo de Henriqueta Lisboa. O projeto de publicação do Diário já foi finalizado e aguarda apenas a autorização da família do escritor para sua efetivação.

²²³ SPERBER, 1976.

²²⁴ ROSA, 1958, p. 251.

²²⁵ ROSA, 1958, p. 298.

Afora *Sagarana* localizamos outras duas experiências significativas quanto à transfiguração da pintura de Paisagem para o texto literário anteriores à *Corpo de Baile*: no discurso que proferiu em 1945, quando o escritor tomou posse na Sociedade Brasileira de Geografia, no Rio de Janeiro, em 20 de dezembro; e na descrição do momento da partida da boiada que acompanhou, entre 19 e 29 de maio de 1952, de Felixlândia a Araçáí, em Minas Gerais. Nessas anotações do escritor – sobretudo, nas pastas de Estudo para Obra – há uma infinidade de outros apontamentos e notas sobre o tema, porém abordá-los aqui extravasaria as bordas do trabalho que proponho.

Vejamos o discurso de posse do escritor.

Devo explicar-me. De início, o amor da Geografia me veio pelos caminhos da poesia – da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas : dos Campos, das matas, dos rios, das montanhas ; capões e chapadões, alturas e planuras, ipuêiras e capoeiras, caatingas e restingas, montes e horizontes ; do grande corpo, eterno, do Brasil. Tinha que procurar a Geografia, pois. Porque, «para mais amar e servir o Brasil, mistér se faz melhor conhecê-lo» ; já que, mesmo para o embevecimento do puro contemplativo, pouco a pouco se impõe a necessidade de uma disciplina científica.

Desarmado da luz reveladora dos conhecimentos geográficos, e provido tão só da sua capacidade receptiva para a beleza, o artista vê a natureza aprisionada no campo punctiforme do momento presente. Falta-lhe saber da grande vida, envolvente, do conjunto. Escapa-lhe a majestosa magia dos movimentos milenários : o alargamento progressivo dos vales, e a suavização dos relevos ; o rejuvenescimento dos rios, que se aprofundam ; na quadra das cheias, o enganoso fluir dos falsos-braços, que são abandonados meandros ; a rapina voraz e fatal dos rios que capturam outros rios, de outras bacias ; o minucioso registro dos ciclos de erosão, gravado nas escarpas ; as estradas dos ventos, pelos vales, se esgueirando nas gargantas das serranias ; os pseudópodos da caatinga, invadindo, pouco a pouco, os «Campos Gerais», onde se destrói o arenito e onde vão morrendo, silentes, os buritis ; e tudo o mais, enfim, que representa, numa câmara lentíssima, o estremunhar da Paisagem, pelos séculos.

Ainda agora, faz menos de uma semana, acabo de regressar de uma excursão de férias, extenuante mas proveitosa, realizada apenas para matar Saudades da minha região natal e para rever velhos poemas naturais da minha terra mineira.

Quanta beleza ! Ávido, fiz, num dia, seis léguas à cavalo, para ir contemplar o rio epônimo – o soberbo Paraopeba – amarelo, selvagem, possante. O «cerrado», sob as boas chuvas, tinha muitos ornatos : a enfolhada capa-rosa, que proíbe o capim de medrar-lhe em

torno ; o pau bate-caixa, verde-aquarela, musical aos ventos; o pão-santo, coberto de flôres de leite e mel ; as lobeiras, juntando grandes frutas verdes com flôres rôxas ; a bôlsa-de-pastor, brancacenta, que explica muitos casos de «assombrações» noturnas ; e os barbatimãos, estendendo fieiras de azinhavradas moedinhas. Os Campos se ondulavam, extensos. Sôbre os tabuleiros os gaviões grasniam. A Lagoa Dourada, orgulho do Município, era um longínquo espelho. À Lagoa Branca, já hirsuta de juncos, guarda ainda o segredo do seu barro, que, no dizer da gente da terra, produz, na pele humana, intensa e persistente comichão. Buritís, hieráticos, costeiam, por quilômetros, o Brejão do Funil, imenso, onde voam os cocós e se congregam, às dezenas as graças. E, enfim, do «Alto Grande», mirante sem preço, a vista se alongava, longíssima, léguas, até o azulado das montanhas, por baixadas verdes, onde pedaços do rio se mostravam, brilhantes, aqui e ali, como segmentos de uma enorme cobra-do-mato.

Dois dias depois estava eu visitando, em Cordisburgo – o meu torrão inesquecível – a maravilha das maravilhas, que é a gruta de Maquiné. E, aqui, confesso, muita coisa se revelou a mim, pela primeira vez. Certo, eu já pensava em conhecer, desde a infância, os feéricos encantos da Gruta e suas deslumbrantes redondezas : morros, bacias, lagoas, sumidouros, monstruosos paredões de calcáreo, com o raizame laocônico das gameleiras priscas, e o róseo florir das cactáceas agarrantes. Mas, era que, desta vez, eu trazia comigo um instrumento precioso – bússola, guia, roteiro, óculos de ampliação: o trabalho que devemos à minuciosa operosidade, ao sentimento poético, à capacidade científica e ao talento artístico do meu saudoso amigo Afonso de Guaíra Heberle : o reconhecimento topográfico «A Gruta de Maquiné e seus arredores». Deu-se a valorização da estesia paisagística, graças às lições da ciência e da erudição. Prestígio da Geografia !

Mas, meus senhores, estou começando mal, por um abuso, e levo sustar esta longa explicação. Do que disse, de modo tão imperfeito, podereis avaliar o que sinto, perfeitamente²²⁶.

Guimarães Rosa põe em diálogo o geógrafo e o artista. Embora comunguem do sentimento de êxtase diante da exuberância natural brasileira, aproximam-se dela por caminhos distintos, mesmo que correlacionáveis. A primeira ideia com a qual podemos esboçar sua compreensão da Paisagem já é, pelo escritor, indicada logo no início: “o grande corpo, eterno, do Brasil”, ou seja, é a busca da totalidade que circunscreveria nossa experiência nacional moldurada pela beleza natural. Os caminhos que levam o geógrafo e o artista ao seu encontro, seja para explicação ou para puro deleite da fruição

²²⁶ *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, Tomo LIII, 1946, p. 96-97.

estética, é que caracterizariam seus modos específicos de representação. Segundo Rosa, o artista vê a natureza aprisionada no momento presente, faltando-lhe “saber da grande vida, envolvente, do conjunto”, dos “movimentos milenários” que redundaram naquele momento presente ao qual assiste e interpreta e de “tudo o mais que representaria, numa câmara lentíssima, o estremunhar da Paisagem, pelos séculos”. O escritor funde aqui, na busca da expressividade poética, a fotografia e a pintura de Paisagem, distinguindo-se, como exposto acima, daquela tradição baudelairiana. E esse ritmo lento pelo qual o observador apreende e compõe a Paisagem vemos, por exemplo, em “O Recado do Morro”, acompanhando o tempo da viagem da comitiva.

No conto, a experiência de Paisagem se dá sob processo de composição lento, na medida em que o observador imerge no sertão e o sertão mergulha no seu espírito. O observador é também um boi a ruminar aquelas imagens naturais. Aparentemente distinguindo o fazer do cientista do ofício do artista, o escritor acaba por fundi-los numa imagem única, devolvendo a poesia à Geografia – e à ciência – ao associar, por exemplo, a necessidade de se conhecer a poesia imanente da gruta de Maquiné e seus arredores, com uso de instrumentos de precisão científica, como a bússola, roteiro e o binóculo, bem como o guia e os estudos científicos de Afonso G. Heberle, citado na bibliografia desta dissertação. Peter Lund, citado por Rosa em carta a Bizzarri, disse não ter visto “nada tão belo, nos domínios da arte e da natureza”²²⁷. Para Rosa, a valorização do sentimento de belo, próprio do paisagista, adveio da precisão dos conhecimentos científicos sobre a história da transformação da natureza. E, se falando imperfeitamente situa o que perfeitamente sente, não estaria o escritor jogando poeticamente com os geógrafos segundo aquelas regras (rigor X indeterminação) que presidiram sua busca pela poesia? Parece-me que o escritor conjuga numa mesma equação o que seria próprio

²²⁷ ROSA, 2003, p. 144. Carta de 25 de fevereiro de 1964.

do artista e do cientista, sinalizando que a busca da experiência do mundo pressupõe o *religare* entre arte e ciência.

Quanto à viagem de 1952, diz o seguinte:

Foi uma apropriada manhã, [e alta, clara, cheia de gente] em transplendência, de teatro de ar. Ofuscava. E [pusera-se a mexer] armou-se na Sirga, desde cedo, o alvoroço tranqüilo. A gente ria, falava. Surpreendente a quantidade acorrida de povo [vindo], o pessoal de ajuda, para tocar o gado até na serra. Vaqueiros, roceiros, mulheres, meninos, bichos e pessoas, via-se que davam importância de festa às últimas horas, prezavam com especial acontecimento a saída da boiada – ao ex-ir, a valedição, à ampla viagem.

Tornava-se custoso poder assistir tudo feito num conjunto, ajuntar numa corra-de-olhos os pedaços de espetáculo, os detalhes daquela continuidade quente, ruidosa. Tentar isso era que o que emprestava uma pululação feérica e estranha aos sucessivos instantes, em que algo de muito grande se fragmentava. Desconheci a Sirga dos dias de antes. De alto a alto, um enxame de sol. Roda-a-roda, o lugar se servia como inteira Paisagem. Era uma composição. Através da luz, ao norte o horizonte sinuoso, a [oeste] as encostas tapando a extensão sãofranciscana, a leste, só, [sobre verdes], a camoniana claridade eóoa, [e um céu que persuade], ao sul o arrampado imenso, o môrro, contra o qual iríamos. [E o mundo todo era um vácuo]

(...)

Tudo se faz rápido, e extenso demais, para se abarcar com os sentidos.²²⁸

Se tomarmos por princípio a dialética homem X mundo, aquele como ponto de referência para observarmos a totalidade inapreensível da existência, temos aí outro aspecto que configura um dos fundamentos que compõem a experiência da Paisagem. A “Saída” da fazenda em Felixlândia se constituiu de uma profusão de gentes, cores, imagens, situações, sentimentos, gestos, formas, etc., impossíveis de serem abarcados nas minúcias de quem os observa e percebe suas interações sutis, composicionais. Rosa havia chegado à fazenda do seu primo três dias antes, e nada até então se igualara àquele momento da partida. Essa citação é importante por Rosa também trazer uma

²²⁸ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Manuscritos: estudos para obra: Caixa 12: Pasta 9: Folha 21. São Paulo: IEB/USP.

estética da Paisagem que – do mesmo modo que a narrativa de “O Recado do Morro” – se constitui como uma composição de soltos fatos e cenas espetaculares, porém, rearranjados segundo os critérios do artista. A vida quente e ruidosa é percebida em fragmentos; a totalidade é, por exigência da natureza (inclusive de nossa pequenidade), fragmentada (e comunicada) em partes. Em duas situações disse Guimarães Rosa à Bizzarri: “o melhor, creio, sempre é a gente partir o difícil em reles pedacinhos”²²⁹ ou “partamos o assunto em pedacinhos, para agente poder atinar melhor com a solução”²³⁰.

Em “O Recado do Morro”, é seo Alquiste quem abre dentro da narrativa esse debate sobre a Paisagem e a fotografia, em parceria com o narrador. E a experiência de expressão imagética e textual da Paisagem vai se compondo vagarosamente, à medida que a viagem adentra e adensa a experiência do sertão, sugerindo a necessidade de certa dimensão dilatada de tempo para completa imersão naquele mundo por eles desconhecido, preche de possibilidades. Alquiste “desenhava: de tudo tirava traço e figura leal”²³¹. Quanto a esse início de composição do quadro natural sertanejo, segundo as regras da Paisagem, o que veremos é a formação do fato Paisagem no interior da narrativa, num ritmo lento, sempre parcial e gradativo, se compondo ao poucos, já que ela não é – como a vida – passível de ser experimentada de uma única vez. Ela acompanha o ritmo dos viajantes na viagem, pois só esse tempo lento permite sua composição na subjetividade do artista, mesmo que por fragmentos.

O primeiro comentário quanto ao processo de composição da Paisagem a partir da natureza sertaneja vem do narrador, observando a atitude de encantamento de Alquiste: “Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, se alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura”. O comentário do narrador é seguido pelo de

²²⁹ ROSA, 2003, p. 104. Carta de 10 de dezembro de 1963.

²³⁰ ROSA, 2003, p. 134. Carta de 07 de fevereiro de 1964.

²³¹ ROSA, 1965, p. 8.

Alquiste: – “Dá açôite de se ajoelhar e rezar . . .”²³² É interessante notar aqui o fato de Cordisburgo ter sido transformada em Patrimônio Natural da Humanidade em 1940. Segundo José Luiz Franco e José Augusto Drummond, a concepção de natureza que se gestou entre 1920 e 1940, sobretudo durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, governo ao qual Guimarães Rosa se vincula como diplomata em 1939, entendia a natureza, em parte, como o lugar do sagrado, à semelhança do comentário de Alquiste durante a viagem.²³³ Essas citações aqui feitas, do narrador e de Alquiste, traçam um dos elementos composicionais da pintura de Paisagem: a questão do horizonte onde – em perspectiva – o espaço da terra toca o espaço celeste. A pintura de Paisagem emerge junto com as preocupações em relação ao perspectivismo renascentista.

Bem mais à frente na viagem, quando a comitiva está à sombra da Gameleira, após terem os viajantes ouvido a verbalização do recado do Morro escutado por Gorgulho, quando Pê-Boi toma emprestado de seo Jujuca do Açude o binóculo, que este, por sua vez, pegou emprestado de Alquiste, o narrador volta com o problema do encontro entre espaço terrestre e celeste numa imagem síntese. Diz ele sobre Pedro: “ele havia a linha das serras desigualadas, a tôda lonjura, as pontas dos morros pondo o céu ferido e baixo”²³⁴. Hackert determinava que, para pintar uma árvore no espaço, seria preciso, ao menos, distanciar-se dela três vezes o seu tamanho.

Adiante, mais um elemento pelo qual o sentimento de beleza frente à Paisagem vai se fazendo – aos poucos – no íntimo dos viajantes, de Alquiste. Ocorre pouco antes do encontro com Gorgulho e com o recado do Morro:

O céu não tinha fim, e as serras se estiravam, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas (...). E assim seguiam, de um ponto a um

²³² ROSA, 1965, p. 8.

²³³ FRANCO; DRUMMOND, 2009.

²³⁴ ROSA, 1965, p. 25.

ponto, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como agente vive. Lugares. Ali, o caminho esfolia em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal. Queriam subir, e ver. O mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios. Mas com brevidade desciam outra vez.²³⁵

“Queriam subir e ver”. Se, como determinava Hackert, era preciso distanciar-se do objeto, a fim de se obter a visão de conjunto, de panorama, vê-se por aí, novamente, a problematização acerca da necessidade de abarcar em conjunto os elementos que se quer contidos numa imagem-síntese. Essa possibilidade foi amplamente explorada nas visadas a partir do alto dos morros, como é a natureza real dos Baixíos, nas abas dos Campos Gerais mineiros. Na imagem seguinte, a descrição já sugere assumir a forma de um quadro da natureza, uma composição. Ela surge na sequência do momento em que Gorgulho estabelece o rosiano diálogo com o Morro, momento da transferência do recado entre eles:

Muito mais longe, na direção, outras montanhas – sendo azul a serra da Diamantina. Sôbre essa, o estender-se de estratos. Depois, lã puxada por grandes mãos, sempre nuvens ursas giganteiam. E aqui perto, de repente, se traçou o rápido nhar de um gavião, passando destombado, seu sol nas asas de chumbo: baixava para a bacia, para as restingas de mato.²³⁶

A descrição situa, no plano de fundo, a serra, suas cores, e os tipos de nuvens que sobre ela estão, que por si também se conjugam em dois planos composicionais distintos. Juntos, formam o fundo da imagem em perspectiva, onde terra e céu interagem. À frente desse plano de fundo, o narrador destaca, perto dele e dos viajantes,

²³⁵ ROSA, 1965, p. 13.

²³⁶ ROSA, 1965, p. 15.

o que se passa no instante do mundo que presenciam: os gaviões baixando para a bacia e as restingas. Inicia-se a composição, ritmada pelo movimento dos viajores.

Vejamos mais uma dessas descrições em que o elemento Paisagem aparece na narrativa. Ela é realizada naquele momento da primeira pausa para descanso e comer, quando Gorgulho relata o recado que ouviu do Morro. O episódio sob a Gameleira.

Seo Jujuca tinha pegado o binóculo do outro, e vinha até ao fim do lanço de escarpa – onde razoável tempo esteve apreciando: no covão, uma boiada branca espalhada no pasto. Por ali, a gente avistava mais trilhos-de-vaca do que vêiazinhas nas orelhas de um coelho. No macio do céu, seria bom passar o dedo. (...) E seo Jujuca emprestava a Pedro Orósio o binóculo, para uma espiada. Êle havia a linha das serras desigualadas, a tôda lonjura, as pontas dos morros pondo o céu ferido e baixo. Olhou um tanto. Depois, esbarrando assim, sem que-fazer, sem ser para prosear ou dormir, desnorteava.²³⁷

A visão de Alquiste é mediada pelo binóculo, instrumento de destacada valia para a observação dos detalhes nas grandes distâncias, como o próprio Rosa considerou no discurso que proferiu na Sociedade Brasileira de Geografia. Mas as imagens avistadas pelo fazendeiro, embora expressem potências de Paisagem, não são articuladas numa composição própria ao pintor da natureza. Condição reforçada pela atitude de Pedro Orósio, que percebe as mesmas potências de Paisagem, porém sem a capacidade do artista de enquadrá-las numa imagem-síntese, um quadro da natureza. Pê-Boi “olhou um tanto. Depois, assim, sem que-fazer, sem ser para prosear ou dormir, desnorteava”. A dificuldade de Pê-Boi transformar potências de Paisagem em Paisagem em si, na sua forma plena, abre espaço para o debate sobre a Brasilidade, na perspectiva rosiana.

²³⁷ ROSA, 1965, p. 25.

Na viagem de retorno – a comitiva já havia passado pela fazenda do Apolinário, nos altos Gerais, pouco antes de chegar na fazenda de dona Vininha, onde ficariam hospedados para pernoite – o narrador oferece nova imagem que, do ponto de vista da composição da Paisagem, é importante ser considerada. Hackert dizia que o pintor, até internalizar em seu espírito a imagem pretendida num quadro, deveria reproduzi-la várias vezes num mesmo dia, ou ao longo de vários meses do ano, a fim de captar a influência do tempo – sol e chuva, frio e calor, alvorada e entardecer, primavera e outono – sobre os elementos naturais à superfície do planeta, a ponto de ser capaz de reproduzir aquela imagem mesmo distante do local onde ela está no espaço real, sem observá-la diretamente.

Mas, quando vinham vindo, terminando a torna-viagem, já o céu de tôdas as partes se enfumacava cinzento, por conta das muitas queimadas que nas encostas lavravam. O sol à tarde era uma bola carmesim, em liso, não obumbrante.²³⁸

A viagem pelo sertão se dá num julho-agosto, como o narrador informa no próêmio. O céu de que falou o narrador, ou que foi observado pelos outros viajantes, não tem mais o mesmo azul de outrora; o mundo natural é descrito segundo as transformações provocadas pela ação humana: as queimadas que preperavam a terra para o plantio da primavera, para seu renascimento dentro da cultura agrícola, própria do mundo rural. A fumaça do céu contrasta com o amarelo-rosa-alaranjado do sol. Na sequência, observada essa alteração nas formas naturais, da relação entre céu e terra, agora pela ação antrópica, o narrador nos dispõe novo quadro da natureza. A composição se oferece no momento em que a comitiva deixa a fazenda de dona Vininha, guiados Guégue, rumo à fazenda de Lirina, no Pântano:

²³⁸ ROSA, 1965, p. 26.

Seguiam por terras convalares, na bacia do Riacho Magro, sob o pálido céu de agosto, fumaças subindo para êle, de tantos pontos. Aí, quando chegavam no topo de alguma ladeira e espiava para trás, lá viam o Morro da Garça – só – seu agudo vislumbre. Assim bordejavam alongados capões, e o mais era o campo estragado, revestido de placas de poeira. Vã, à distância, aquela sucessão de linhas, como um quadro se oferece e as serras se escrevem e em azul se resolvem. À direita, porém, mais próximas, as encostas das vertentes descobertas, a grossa corda de morros – sempre com as estradinhas, as trilhas escalavradas, os caponetes nas dobras, sempre o sempre.²³⁹

O céu já não é mais do mesmo azul e o narrador destaca a quantidade de queimadas pela região. O registro que se faz é o do instante do mundo no qual transitam os viajantes. Considerando o ponto de vista do observador, a imagem que ele delinea permite ver as queimadas em conjunto. As consequências da ação humana sobre o espaço natural também são observadas. O germinar de uma consciência ecológica do escritor? Todas essas imagens dispostas próximas do grupo de viajantes, no seu entorno, são emolduradas pelas serras em sequência ao fundo, bem como pela outra sequência, mais próxima. No conjunto, o que se vê é a composição do estado da natureza sertaneja na forma de um quadro. Vale destacar a aliteração em alguns pontos, sugerindo essa relação poética que se desprende da imagem que se observa: “como um quadro se *oferece*, e as serras se *escrevem* e em azul se *resolvem*”, “sempre o sempre”.

²³⁹ ROSA, 1965, p. 35.

3.2– Nada tão belo nos domínios da arte e da natureza

Contrastando com os quadros da natureza à moda do naturalismo paisagista, surgem as descrições dos Campos Gerais de Pedro Orósio. Mas é preciso distinguir de que natureza é esse contraste entre as descrições dos Campos Gerais e das paisagens. No nível do enredo, podemos nos servir daquela oposição feita pelo próprio escritor entre “Baixíos” e os “Campos Gerais”, guardados nos registros recriados a partir das anotações nas cadernetas de viagem; daquela viagem feita em 1952, que intitulou como: “A Boiada”, “Na Sirga”:

Entrada

Sertão por sertão, eis o da Sirga. Aqui já é o “baixío”. Isto é, sôbre o São Francisco, sua banda direita. O rio, de lá largo, em arrasto, num desprêzo de formas, sem desenho de margens, água com barro e rôjo rôlo caudal, por império, feio. Nos vargedos, que são seus, canta a patativa, feliz fadazinha de chumbo. Sempre estes Campos – entre capões e com ralo andamento de árvores que sombreiam o limpo – sim savanas. Ou os implícitos cerrados, nos revões ainda emorrados, ondulantes. Tudo pastaria para bois. Mas nada se fecha : o bovejo é à larga. Também não há casas de fazendas. Só choças. Que não quando, rara mão, uma choça mór, ranchão com paredes, o buriti entrando grandemente em seu fabrico. Vizinho pode ser quem reside da gente a três, quatro léguas. Tôda árvore do mato tem sua irmã pobre no campo. As onças trafegam, e surpreendem o gado. O gado recorre a nova ferocidade, aprende a defender-se. Reina um clamor vacuum, por longo. Gado arisco : vêem-se rastros, não se vê a rês – os verdes a escondem. Ou vezes um touro, amoroso ou rebelde, muge, ruge, rua, arrua, bruxa, muxa, blôa, mongôa. Se êle investe, começa o ataque com uma profunda mesura. A onça preta, a pintada cabeçuda, a suassurana tôda parda, a lombo negro. O ar, o espaço, é sêco, simples, puxa e leva os olhos. O sol que se põe é o que mais se parece com o das figuras, quase um malmequer, sol girassol. Avista-se a Serra dos Gerais, seu pendor ocidental. E muito céu. Forte céu, com laivos florentinos. Dêle para êle, sem tempo de hexitar, não cessam os papagaios, voando em amarelo, verdes. Um cavaleiro vaqueiro, sua sombra – vê-se de costas – escala a serra, vai a passo, para as nuvens.

Os Campos-Gerais

Mas o baixío é uma faixa. De seus ambos lados, dêle mal apertados, estendem-se os Campos Gerais, um mundo. Andam até Goiás, sobem pela Bahia oestã, chegam ao Piauí. Limitam-se com a

caatinga, lutam com as caatingas. Em lugares, pode-se assistir, pelos séculos, à caatinga vindo invadindo-os. Os Gerais são duas partes : as chapadas – de arenito – com sua vegetação verde-duro, capim agreste, flora de carrasco ; e, entre amplos cotilédones, que são as chapadas, e rodeando-as, uns úmidos vales estreitos, as veredas. O caramujo no seu ujo, e o caranguejo, ejo : que mora no baixío é barranqueiro, quem mora na vereda é veredeiro, quem mora na chapada é geralista. Na prática, porém, todo mundo é veredeiro e todo mundo é geralista. Mas, nas chapadas, não há água viável. Chove, e a chuva se some, instantânea, no solo arenoso, poroso. Não se fazem enxurradas, nem poças, nem lama nenhuma. A água se afunda e filtra, e vai surgir nas veredas, de chão de argila. Tôda vereda tem um curso de água, ou um estagno ; desses brejos, nascem os²⁴⁰

Entre a página 28 (2.) e 29 (4.) do documento falta outra página. Ela não consta no acervo do escritor desde quando este foi vendido à Universidade de São Paulo, o que impede conhecermos a continuação desse registro de importância singular, já que prepara o cenário sertanejo que se materializará em *Corpo de Baile e Grande Sertão : Veredas*, estabelecendo as diferenças geográficas entre os altos Gerais e as regiões dos Baixios. Estes, situados à margem direita do São Francisco; aqueles do lado de lá, na vertente do rio Formoso. O caminho do meio, entre essas duas fisiografias regionais, é determinado pelo rio São Francisco. A margem do rio voltada aos Gerais expressa mais um dos paradoxos do autor indicando que seu curso d'água, suas margens, transitam entre o definido (o lado onde está a Sirga) e o indefinido (o lado dos Gerais). Ela, a banda geralista, é larga “em arrasto, num desprêzo de formas, sem desenho de margens, água com barro e rôjo rôlo caudal, por império, feio”.

Sua importância também pode ser notada considerando a carta na qual, respondendo ao desconhecimento geográfico de Bizzarri (e da cultura italiana por suposto) daquela particularidade geográfica, elabora aquela descrição das “Veredas” que é de amplo conhecimento dos estudiosos da Literatura rosiana²⁴¹. Parece evidente

²⁴⁰ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Manuscritos: Estudos para Obra: Caixa 12: Pasta 10: folhas de 27-29. São Paulo: IEB/USP.

²⁴¹ ROSA, 2003, p. 40-42.

que a carta ao tradutor, escrita em 11 de outubro de 1963, foi inspirada naquelas iniciais anotações durante a viagem de 1952. Está ali sua gênese. Então, pode-se dizer que há um movimento entre realidade e “mundo-texto”, mediado pela escrita – as cadernetas e as pastas de estudos para obra – bem como entre realidade geográfica brasileira e outra, aquela na qual estavam inseridos os italianos contemporâneos de Bizzarri. Cada vez mais, me parece sobremaneira evidente que é a linguagem a unidade básica a partir da qual o escritor alcança a multiplicidade das coisas existentes. A pedra fundamental rosiana é a linguagem. Ela está no centro de tudo. Porém, é centro segundo suas preocupações poéticas, estabelecidas literariamente na busca da poesia, da alegria e do infinito, ou seja, segundo sua “Álgebra Mágica.

Acredito que pela própria composição natural da região, e pelo modo como ela é experimentada durante a viagem empreendia pela comitiva, que as descrições de Paisagem estão, todas elas, referidas nos Baixíos sertajenos, onde está, por exemplo, a Sirga e Cordisburgo. Já as descrições dos Gerais não são feitas no mesmo instante da viagem em si, mas trazidas do passado de Pedro Orósio, cristalizadas na sua memória e figuradas como imagens dentro do texto, à medida que o protagonista, em trânsito pelos Baixíos, é levado pela mão da Saudade a presentificar sua terra natal. Pedro, conhecedor dos caminhos, tanto dos Baixíos quanto dos altos Gerais, é por esse motivo feito guia da viagem entre Cordisburgo e a fazenda de Apolinário. Por esse conhecimento – que chega a impressionar seo Jujuca do Açude, afinal a semelhança dos lugares da região era tamanha, a ponto de facilmente confundir qualquer viajante, o catrumano pôde facilmente desprender-se do concreto mundo no qual transitava, retomando – pela Saudade – as lembranças de sua terra natal; experiência que é partilhada pelo narrador,

único que conhece o íntimo do protagonista, a ponto de deslindá-lo e fixá-lo como narrativa, na forma do “caso”, permitindo-nos seu conhecimento.²⁴²

No texto, os Gerais, suas descrições, funcionam como imagens do passado materializadas pelo discurso do narrador e pela escrita de Guimarães Rosa. Essas imagens dos Campos Gerais estabelecem relação dialética quanto àquelas configuradoras da Paisagem. As descrições de Paisagem na estória, voltadas para a direção futura da narração e da escrita, avançam em busca do desfecho à medida que a comitiva evolui em sua viagem. O ritmo desta prefigura o aprofundamento e a composição daquela, a Paisagem. Como indicado anteriormente, a experiência de Paisagem exige do observador a imersão nas profundas do sertão para que ele, a seu modo, também realize movimento semelhante (e inverso) rumo ao seu in(supra)consciente, aflorando sua consciência poética. E não tive como deixar de ver na abordagem da Paisagem certo traço composicional que se vincularia ao modo como Guimarães Rosa apropria do tema da Saudade em seu texto, mesmo que seja – em relação à tradição lusitana ou ao modernismo brasileiro – de modo “oblíquo”, como sugeriu ser Suzana K. Lages.

A tradição saudosista equaliza a relação entre um saudosismo do passado e uma Saudade do futuro, numa ação negativa do presente²⁴³. Gerais e Paisagem situam-se nas

²⁴² Na leitura do personagem Soropita, em *Dãoalalão*, Suzana Lages comenta que “a voz presente do narrador tira instantâneos dessa Paisagem extremamente familiar ao protagonista, o qual toda a semana percorre a estrada que liga o Andrequicé e o povoado do ão para ouvir a novela do rádio. Essa familiaridade com o percurso é que lhe permite a “meio-sonhada ruminação”, o devanear, que o transporta a outros lugares, cenários recordados ou imaginados, deslocando-o também para outras dimensões temporais. LAGES, 2002, p. 55-56.

²⁴³ LAGES, 2002, p. 45. “Em Páscoas, reitera Lourenço, ela é [a Saudade] algo como um fantasma que opera a reversão do sentimento de povo fracassado, inferior, “não-ser imaginário” em “ser supremo, mítica e mística Saudade – corpo-sombra da existência lusíada (...). Essa operação não se dá (...) como exaltação obsessiva do passado melhor, nem como recusa de um presente pequeno, mas como afirmação de uma “futuridade” que se afirma pelo negativo, pelas sombras, pela noite como ausência-presença criadora”. A Saudade é “mito condutor que recupera o passado, não apenas como restauração de um prazer localizado numa anterioridade irrecuperável, mas como busca de um gozo possível, projetado num futuro criador”.

duas abas dessa equação sentimental. No caso da Paisagem, no entanto, enquanto leitura crítica do avanço da modernização urbano-industrial que elimina – da superfície da história – o passado rural, há outra dialética em si, que a constitui. Isso porque, em “O Recado do Morro”, como dito, ela é presentificada na forma de um avanço para o futuro, cujo ritmo é determinado pelo tempo da viagem. Porém, como denúncia (e renúncia) poética aos rumos da modernização, constitui-se como tentativa de recomposição daquela totalidade perdida que, em “O Recado do Morro”, é trazida ao presente do texto pelas lembranças de Pedro Orósio de seus Gerais. Portanto, caminhando para o futuro a Paisagem busca o encontro com a totalidade perdida, recomposta (mesmo que fragmentariamente) pelo crivo do narrador e do escritor. Nos dois casos – dos Gerais e da Paisagem – temos a “Saudade de sopé”.²⁴⁴

Referindo-se aos Gerais e à Paisagem, João Guimarães Rosa, institui com eles um mundo presidido pela sensibilização poética do homem. Defende o primado da empiria e da arte por oposição – e antevendo – como bem mostrou Kathrin Rosenfield, aos efeitos nefastos provocados pela “indústria cultural” sobre o homem hodierno, quanto à perda de sensibilidade segundo Adorno, ou da sua aura pelo prisma benjaminiano. Diz ela: “eis porque um certo acirramento da valorização do tema da ingenuidade, da poesia e da Saudade é, sem dúvida, deliberado no projeto estético desse grande inovador”²⁴⁵. Esse problema exige uma digressão antes de seguirmos na leitura do tema da Saudade. Vamos a ela, portanto.

²⁴⁴ ROSA, 1965, p. 43.

²⁴⁵ Para Rosenfield, “o labirinto da narrativa roseana, na qual entrecruzam-se ainda a abjeção e a grandeza, a miséria e a opulência, a barbárie e a graça, deu lugar a “sertões” urbanos que inspiraram visões infinitamente mais desalmadas. A visão da selva arruinada das grandes cidades nas telas de Anselm Kiefer e nos romances como de Luiz Ruffato ou de Paulo Betancur, abriu mão das células redentoras – do humor, do amor e da ingenuidade – que artistas como Rosa e Musil mantêm nas suas narrativas. Defendendo-se de qualquer complacência com sentimentos que podem, eventualmente, desabar no sentimentalismo e na hipocrisia, as tendências atuais aprofundam a tradição Carveriana do impiedoso desnudamento, isto é, uma orientação anti-humanista. Rosa previu essas tendências recentes, embora não certamente nessas dimensões. ROSENFELD, 2002, p. 14, in: LAGES, 2002.

Tomemos por exemplo os comentários feitos pelo narrador logo após Gorgulho receber o recado do Morro, de que este era o único que naquele grupo de viajantes preservara a sua inteireza:

O Gorgulho persistia calado, amarrada a cara. Gastara a voz, saíra de si, agora estava aquietado, cansado quem-sabe. De tão alto em sua estima, e cerimonioso, ganhava meia parecença com algum bicho, que nunca demuda de suas praxes. Enquanto seo Alquiste se afadigava, com certo susto de que o homenzinho fôsse escapulir. E frei Sinfrão caçoava e se afligia, repartido no receio de que seo Olquiste se desgostasse, mas também de que pudesse obrar alguma maior inconveniência. E seo Jujuca se tolhia, no dever de que tudo se arranjasse a gôsto de seus hóspedes. Seo Jujuca se aborrecia. Nunca de seguro imaginara que um divertido de gente como aquêlo Gorgulho – que nem cas tinha, vivia numa gruta, perto dos urubus, definido sòzinho – que pudesse se encoscorar, assim, se dando tanto valor. E Pedro Orósio mais o Ivo tinham de tomar em si parte dessas tribulações, conforme aos empregados serve. Só mesmo o Gorgulho era ali quem resguardava sua inteireza.²⁴⁶

Ou ainda, e isto é algo que me parece existir no cerne da composição de “O Recado do Morro, o problema da fuga da experiência do mundo sensível. Tema de grande repercussão na história da formação da Geografia, antes mesmo de se tornar ciência, ou mesmo da constituição da Literatura desde as suas proto-formas. Afinal, ambas se depararam com o problema da experiência no/do mundo desde suas remotas origens. A pintura de Paisagem, ao menos na Geografia, foi campo fértil a esse debate acerca da relação entre empiria e conhecimento. E se adentrarmos “O Recado do Morro” além dos seus epítélios mais superficiais, veremos esse debate (da perda da experiência) sendo estabelecido nos seus obscuros interstícios, por exemplo, numa apropriação do autor do texto de Plotino – não o texto feito epígrafe, cuja análise resvalou naquela direção seguida por Heloísa Vilhena de Araújo, criticada por Lages –, mas a partir do que Lages considerou ser a antropofagia rosiana (lembrando-se de

²⁴⁶ ROSA, 1965, p. 16.

Oswald de Andrade) ou na interpretação bakhitiniana quanto à forma narrativa dos diálogos, desenvolvida pelo filólogo nos seus estudos sobre Dostoiévski, de uma voz absorvida, portanto contida, dentro de outro discurso, abrindo a experiência literária à multiplicidade de vozes (e conotações) dentro e a partir do texto literário; ou ainda, segundo a interpretação do “m%” ofertada por Walnice Galvão, exposta anteriormente. Identificamos uma fala de Plotino dentro da tessitura da narrativa, de modo camuflado, absorvida pelo discurso do narrador:

Orates frates. . . Vocês mesmo não notam: mas a alma de cada um já começou a ficar adormecida . . . Olha os prazos! Olhem para os bichos, por comparação . . .”²⁴⁷

Nas anotações de Guimarães Rosa em seus arquivos encontrei a seguinte observação contida nas micro-filmagens das cadernetas da viagem de 1952 sobre as *Eneadas* de Plotino:

o tema principal, em torno do qual se centram todos os outros, é o tema da fuga da alma para fora do mundo sensível.”²⁴⁸

Além de resvalar num movimento para fora da análise literária, a leitura de Heloísa Vilhena da literatura rosiana, especificamente de “O Recado do Morro”, ao acompanhar certo entendimento tradicionalmente estabelecido quanto ao modo pelo qual o artefato epígrafe deve ser lido frente ao restante da obra literária, é formal, além

²⁴⁷ ROSA, 1965, p. 48.

²⁴⁸ In: *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Estudos para Obra: caderno 14 (BOIADA): 66 páginas. São Paulo: IEB/USP.

daquilo que anteviu Lages²⁴⁹. O que vemos no trecho citado acima é a inclusão do discurso de outrem dentro do discurso do narrador, segundo os múltiplos modos como o escritor absorveu em sua literatura Goethe, Dante ou Valentim Caiano (aquele vaqueiro que esteve em companhia de Guimarães Rosa durante a viagem de 1952), dentre vários outros exemplos.

Por essa singular maneira de trazer para o interior do texto a fala dos homens do sertão – além da literatura, autores e personagens que precederam o escritor – percebe-se um posicionamento do escritor frente ao extenso e intenso debate que se estabelece em nossa cultura brasileira em torno do narrador desde o modernismo de 22. Segundo Lages, nos textos rosianos

a instância crítica é dissolvida em marcas metalingüísticas que modulam a fala de narradores incultos, marginais, que na Literatura brasileira até então não tinham tido acesso à palavra senão pela mediação benevolente de um narrador culto. Isso não significa uma exclusão pura e simples do discurso lógico, mas sua denegação dialógica, diálogo – interpenetração de discursos em conflito, encenação de falas múltiplas de dois registros ideais (fala culta/ fala inculta), entretanto que de imaginários do sertão sobre ele mesmo e sobre a representação que faz da cultura urbana e aqueles que a cultura letrada faz do sertão.²⁵⁰

Essa questão sugerida por Lages, na literatura rosiana, pode ser percebida, dentre os vários exemplos, quando Pedro Orósio, no início da viagem pelo sertão, inicia seu contato com seo Alquiste, que deseja conhecê-lo fazendo perguntas. O problema do encontro, da alteridade, bem como as possibilidades de superação dos impasses históricos quanto às implicações da colonização na cultura dita receptora, pode aí ser

²⁴⁹ Para Lages, a interpretação de Heloísa Vilhena de Araújo “parece manter-se demasiado aderente às supostas “verdades” veiculadas por Rosa, descuidando com isso a meu ver em boa medida dos elementos históricos e estéticos que constituem a singularidade da obra rosiana”. In: LAGES, 2002, p. 22.

²⁵⁰ LAGES, 2002, p. 40.

observado. As perguntas lhe são traduzidas por frei Sinfrão. De retorno, Pedro pede que perguntem a seo Alquiste

se na terra dêle, as môças eram bonitas, pois gostava era de se casar com uma assim: de cara rosada, cabelo amarelo e ôlho azul. . .
 Seo Alquiste, quando o frade a entendeu para êle, apreciou muito a parlada, e mesmo disse um ditado, lá na língua: que um quer salada fina e outro quer batata com casca. . . Porque êle, seo Olquiste, premiava para si, se pudesse, era casar com uma mulata daqui, uma dessas quase prêtas de tão rôxas. . .²⁵¹

Mas voltemos ao tema da Saudade. Acompanho a proposição da crítica de que a Saudade – e a meu ver, em todos os casos de *Corpo de Baile* em que comparece, não só em “O Recado do Morro” (embora ela não se refira em momento algum ao conto em estudo) – funciona como um “operador de passagens”, como “sopé” da experiência mirada, seja para o passado – os Campos Gerais –, ou para o futuro – a pintura de Paisagem transfigurada em texto literário. Esta última, portanto, encontra-se num duplo movimento dialético, já que é tentativa de resgate do passado que a modernização encerra. Em nenhum dos casos, no entanto, há a negação ou fuga do presente, ao contrário, o que se vê é o compromisso do escritor com seu presente histórico: “bendito o que vem em nome do Homem”²⁵². Além do mais, a Saudade enquanto tal, “operadora de passagens”, perde seu caráter cultural e histórico ao funcionar na literatura como “motor da ação do poeta” – a medida que põe em conflito tempos distintos dentro de um mesmo espaço romanesco. E não será por acaso que João Guimarães Rosa em “Sobre a escova e a dúvida”, *Tutaméia*, se referiu à gênese da “O Recado do Morro” do seguinte modo:

²⁵¹ ROSA, 1965, p. 10.

²⁵² Lages comunga de minha opinião ao dizer, por exemplo, que “ora, o texto rosiano encena de forma privilegiada a escrita como ato de solidariedade histórica: por um lado ele o faz, representando através da escrita a multiplicidade de falares possíveis, como desejo de unificação na língua, como desejo de abrangê-la enquanto horizonte extremo da experiência humana, que o antecede”. LAGES, 2002, p. 34.

O tema de “O recado do morro” se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a Saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque.²⁵³

Foi a Saudade do Brasil e do sertão o motor que presidiu a ação rosiana quanto composição da estória. E certamente, esse sentimento de Saudade contribuiu para que o escritor decidisse pela viagem de 1952, a “Boiada”, afinal, ela teve importância *sine qua non* na composição de *Corpo de Baile e Grande Sertão : Veredas*. Na carta à Bizzarri, disse o escritor que

por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e Paisagem sertanejas. Por isso mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.²⁵⁴

E vale notar que o ritmo dado pela Saudade à vida real do escritor em viagem pela Europa, outra realidade geográfica: a do pós-guerra (um continente em reconstrução), assemelha-se no conto ao movimento da Saudade que só aos poucos vai sendo evocada na narrativa. Considerando o aspecto biográfico, a expressão “Saudade é o outro nome da água da distância”, pode colaborar na compreensão desse modo específico de que se serviu o escritor para compor sua estória.

Na análise anteriormente proposta, no capítulo segundo, do “mapa pelo informe” disposto no tecido da narrativa, apontei certo movimento de avanço e recuo no tempo, deliberadamente pensado pelo narrador, presidido pela indeterminação. Com isso, além de propor ao narratário um modo de se movimentar pelo texto literário, o escritor faz da

²⁵³ COSTA, 2006, p. 29

²⁵⁴ ROSA, 2003, p. 90.

Saudade – mais do que a retomada modernista da tradição luso-brasileira-romântica – um “elemento textual performativo”. Segundo Suzana lages, observa-se que,

dessa forma, não se trata aqui de propor uma visada da Saudade como refúgio no mito, no arcaico, nem como expressão de uma mística do inefável. Pretende-se ler a Saudade como um elemento textual performativo, um operador de passagens que no processo de constituição do texto cria efeitos de mito e mística, pelo contínuo deslocamento das categorias temporais por recuos e avanços no tempo. Esse choque de temporalidades faz explodir a cronologia, abrindo lapsos no tempo, que funcionam como “lampejos de eternidade”, interstícios que, ao se subtraírem à progressão temporal, abrem-se à intervenção ativa do leitor como virtual produtor do texto a partir de um tempo futuro – o tempo da leitura.²⁵⁵

Iluminados pela estudiosa podemos observar uma das descrições dos Campos Gerais, aquela disposta ao final da narrativa:

Um homem chega à porta de sua casa, se rindo de si e escorrendo água, desvestia pesada a croça de fibra de palmeira bôa. E uma mulher môtça, dentro de casa, se rindo para o homem, dando a êle chá de folha de campo e creme de côcos bravos. E um menino, se rindo para a mãe na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos Campos-Gerais . . .²⁵⁶

A Imagem se oferece aparente e sugestivamente adâmica, mítica, um Jardim do Éden sertanejo, porém sua presentificação no texto literário não pode ser interpretada como uma fuga para o passado idílico, perdido – alhures – na aurora dos tempos, embora tenha força, efeito de mito. Essa força de mito é que causa no narratário o prazer da palavra poética, tirando-o da inércia mental, do lugar-comum do pensamento hodierno. O tempo do narrado não é correlato ao tempo bíblico, mas ao tempo no qual, nos

²⁵⁵ LAGES, 2002, p. 50.

²⁵⁶ ROSA, 1965, p. 67.

Gerais, tudo falava, tempo este que talvez só tenha existido mesmo no “mundo-texto” rosiano. Portanto, essa semelhança a uma descrição adâmica é justamente para travestir essa imagem dos Gerais dessa força mítica buscada pelo escritor, a fim de produzir esse efeito estético na alma do leitor. Além do mais, pelo menos duas das evocações da terra natal de Pê-Boi, por contraste, destacam a miséria e a pobreza, inviabilizando uma leitura que tome essa imagem dos Gerais como correlata daquela bíblica.

Na periferia do texto literário, o escritor deixou várias anotações com as quais podemos compreender a força atrativa da Saudade ou como “operadora de passagens”, como quis Susana Lages. Bem antes da estreia de *Corpo de Baile*, na entrevista a Ascendino Leite o escritor acentua o quanto o sentimento da Saudade participou da sua experiência literária. Acompanhemos:

ASCENDINO LEITE – Qual o motivo que o levou a escrever *Sagarana* e em que porção contribuiu para isso o seu sentimento das coisas da sua terra? (...)

JOÃO GUIMARÃES ROSA – Na sua pergunta já está metade da resposta. Saudades da terra: cinquenta por cento. A distância física aproxima de nós as coisas, as pessoas e os lugares ausentes. Depois cada um deve falar do que conhece melhor naturalmente.²⁵⁷

Notemos o fato de Guimarães Rosa chamar a atenção para a convicção de que a distância geográfica aproxima sentimentalmente o que está ausente, distante. Acredito que os relatos de viagem, para além da experiência lusitana das viagens de circunavegação, são nascedouros desse dado antropológico para o qual sinaliza o escritor. Viagem e Saudade parecem-me nova equação que compõe outra das tantas chaves interpretativas de “O Recado do Morro”. Se em 1950, o conto em questão vai se formando no espírito do escritor durante viagem pela Europa, a afirmação dele a

²⁵⁷ LIMA, Sônia M. van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista João Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.

Ascendino reforça essa sua convicção. A experiência do escritor, a de estar noutra espaço, o espaço da Europa que se reconstrói no pós-guerra, provoca o confronto desse com outro espaço – o sertanejo - ali dialetizado pela presença do escritor que levou consigo, em sua garupa, os Campos Gerais vivificados pela Saudade de sua terra natal. A experiência migrante do escritor, encontraria correspondências evidentes na atitude do protagonista Pedro Orósio nas suas viagens entre os Gerais e os Baixios. Portanto, há muito do escritor nas suas estórias, como afirmou categoricamente em 1965 à Günter Lorenz, ou a Edoardo Bizzarri, nas cartas, “os livros são como eu sou”.²⁵⁸

No espólio do escritor, guardado pela Universidade de São Paulo, também há outros registros acerca da Saudade e sobre como esta atravessou suas preocupações literárias. Em 04 de novembro de 1949, numa carta escrita a Coutinho (o escritor estava em Assis, Itália), lê-se o seguinte: “A Saudade tem suas surpresas, e há muita coisa misteriosa, que a gente não sabe”.²⁵⁹ Em vinte e sete de janeiro de 1953, escreve para Álvaro Lins: “Sempre que Você escrever, conte-me coisas de sua vida “verdadeira”: leituras, passeios, comidas, aventuras de Pedro, conversas de Vocês, Paisagem doméstica, cenas e casos que matam Saudades”.²⁶⁰

Mas não é só a Saudade que teria, quanto ao projeto literário rosiano de busca da poesia e da alegria sarapintadas, entre as areias do chão desregal dos Gerais, essa função que Suzana Lages chamou de “operadora de passagens”. A experiência de encantamento frente à natureza sertaneja também é veiculada pelo que chamou Guimarães Rosa de “a linguagem do indizível, o sentir-pensar: a Brasilidade.

²⁵⁸ ROSA, 2003, p. 90.

²⁵⁹ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondência: Correspondência Pessoal (Itaguara): Caixa 01. São Paulo: ISB/USP.

²⁶⁰ *FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA*: Correspondência: Correspondência Pessoal (Álvaro Lins): Caixa 01. São Paulo: IEB/USP.

Suzana Lages, com propriedade, mostra também que o escritor ao posicionar-se, pela via do humor, em relação à Saudade lusitana e sua reinterpretação modernista, o faz com propósito de associar a esse posicionamento, ou à semelhança dele, suas preocupações com a Brasilidade. Kathrin Rosenfield, que prefacia o livro de Lages, diz que “é contra ácido corrosivo da distância irônica que Rosa lança a Saudade e a alegria”.²⁶¹ Portanto, é preciso entender de que modo a Brasilidade participa do debate, emoldurando as intenções do escritor de falar da sensibilidade, da poesia, da alegria, ou da ingenuidade. Isso acompanharemos em Pedro Orósio.

3.3 – Modelado sem que se pensasse em algum exemplo vivo

“Coraçãomente” era o modo pelo qual João Guimarães Rosa costumava despedir-se nas suas cartas. Deslocando o radical “cord” da palavra “cordialmente” e substituindo-o por “coração”, o autor desvia-se do lugar-comum da palavra, do seu uso ordinário, porém sem desprender-se de seu sentido primitivo, dormente e esquecido pela inércia letárgica nos imposta pela cultura industrial. Ao contrário do movimento hodierno, revitaliza sua força originária devolvendo-nos como provocação aquilo de que nos esquecemos: nossa capacidade de perceber e de nos encantar com as palavras. Assim, o escritor desperta-nos para a experiência da “alegria da palavra”. Além disso, o termo “mente” que no uso corriqueiro é usado para formar advérbios de modo, na nova vestimenta assume a condição de substantivo. A nova equação leva-nos a pensar na Brasilidade rosiana, afinal, “mente” referida a pensamento unido a coração – coraçãomente – torna-se o pensar-sentir de que falou Rosa a Günter Lorenz, em 1965. Numa

²⁶¹ ROSENFELD, in: LAGES, 2002, p. 18.

única palavra Rosa realiza três movimentos distintos. É a triplicidade das palavras. E *Corpo de Baile* a partir da terceira edição se tri-fez, sem que sua unidade deixasse de ser preservada.

A relação entre sentir e pensar, a Brasilidade em “O Recado do Morro, é proposta a partir da atitude de muitos, senão todos os personagens da estória. Em capítulo anterior, sinalizei parcialmente como essa questão comparece em Alquiste e Jujuca do Açude. Toda aquela “conconversa” entre Rosa e Lorenz sobre o tema da Brasilidade em 1965 tem, em “O Recado do Morro”, sua ampla demonstração literária. O que não foi visto por Suzana Lages, satisfeita com o debate extra-literário da entrevista ao jornalista alemão, mesmo porque estava interessada no tema da Saudade. Há uma profusão de imagens contidas na estória que materializa a Brasilidade rosiana. Escolhi, para demonstração, acompanhar esse debate na trajetória de Pedro Orósio. O protagonista sintetiza o conjunto dos temas que se relacionam à Brasilidade. Pê-Boi caminha entre o sentir-pensar. Assim é caracterizado pelo escritor:

Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos Campos-Gerais. Homem de brejo de buritizal, entre chapadas arenosas, terra de rei trovão e gado bravo. E, mesmo agora, só se ajustara de vir com a comitiva era porque tencionava chegar, mais norte, até ao começo de lá, e êle aproveitava, queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornando a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o ressêco ar forte daqueles Campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração geralista está sempre pedindo baixinho.²⁶²

Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, êle Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter Saudade de lá, Saudade firme. Do chapadão – de onde tudo se enxerga.²⁶³

²⁶² ROSA, 1965, p. 9.

²⁶³ ROSA, 1965, p. 66.

Pedro, fora de sua terra natal por motivo de viagem, deseja: rever os vaqueiros seus amigos; escutar o canto do sofrês; pisar o chão do chapadão e cheirar o ar daqueles altos. A lembrança desses elementos da natureza geralista estimula nele as Saudades, são coisas que a alma não esquece e que o coração pede sempre. É pelo coração que o protagonista se vincula àquela particularidade geográfica:

Do que êles três falavam entre si, do muito que achavam, Pedro Orósio não acertava compreender, a respeito da beleza e da parecença dos territórios. Êle sabia – para isso qualquer um tinha alcance – que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e o céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamava Vista-Alegre.

(...)

Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus Campos-Gerais, por Saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado. Mas, outras coisas, que seo Alquiste e o frade, e seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por êle desentendido, fechado sem explicação nenhuma; assim, que tudo ali era uma Lundiana ou Lundlândia, desses nomes²⁶⁴

Essas duas primeiras citações põem em debate o problema do sentir e do pensar vivido pelo protagonista. A despeito da admiração sentida ao ver seo Alquiste contemplar a beleza de seu país natalício, Pedro “não acertava compreender” o assunto sobre o qual falava, talvez pelo modo como falavam. E vejamos de que modo se dá esse não-entendimento:

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para uso de um lavrador como êle, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando tôda a fôrça de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, êle só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado – por ódio ou por amor. Mais não conseguia.²⁶⁵

²⁶⁴ ROSA, 1965, p. 11.

²⁶⁵ ROSA, 1965, p. 11-12.

Tornar a entrar no diário do trabalho também era aceitável, mestreava o corpo, e punha calço na cabeça, pois mais a idéia da gente vinha sendo tão removida.²⁶⁶

Há uma distinção entre o mundo que formou Alquiste, Sinfrão e Jujuca do Açude e o mundo que conformou Pedro. Sua experiência da realidade sertaneja é configurada pelas determinações do mundo do trabalho; ela limita suas possibilidades de saber “pensar continuado”. Aí parece que o escritor retoma o tema da perda da sensibilidade, afinal são as determinações do trabalho limitadoras da livre fruição da vida. Os sentimentos de ódio e amor (nascidos no coração, mesmo que a ele cheguem pelo pensamento) obrigam Pedro ao exercício da reflexão, para entender “ao vivo as coisas de perto”, sempre por necessidade imposta pela vida. Pedro é ser aderente à natureza que o circunda. Quase nada o separa desse mundo natural no qual existe. O entendimento das coisas se dá no nível do perto, do íntimo, de onde emerge sua capacidade de experiência da beleza do sertão, mesmo porque é viajante e guia, grande conhecedor daquelas geografias. “Pensar continuado” é atributo dos estrangeiros:

Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para dos anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma môça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora . . . Era uma vontade empurrada ligeiro, uma Saudade a ser cumprida. Mas pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraiu, coração ficou batendo somente. Pequenino, um resto de tristeza se queixando por dentro, de transmúsica.²⁶⁷

Observemos que a Saudade comparece na narrativa, de “sopé”, todas as vezes em que os Campos Gerais de Pedro Orósio são evocados no interior do texto. As

²⁶⁶ ROSA, 1965, p. 51.

²⁶⁷ ROSA, 1965, p. 20-21.

descrições da terra natal do protagonista são realizadas pelo narrador sem que, no entanto, ele ou Pê-Boi, as estivesse vendo. Eles transitam pelos Baixíos em quase todos os momentos de surgimento dos Gerais na narrativa. Os Gerais não surge diretamente do mundo para o texto, mas presentifica-se a partir das lembranças de Pedro nos momentos em que é tomado pela Saudade. Instaura-se, desse modo, o conflito entre o espaço no qual transita a comitiva e o espaço constituído no texto pela lembrança e pela Saudade do protagonista, que confronta aquele primeiro. É o narrador que promove, por seu turno, a passagem de um a outro, sem com isso deixar de evidenciar o conflito.

Nesse contexto, a Saudade funciona, como demonstrou Suzana Lages, como “operadora de passagens”. A “Saudade a ser cumprida” por Pedro é voltar aos Gerais para viver definitivamente lá. Os Gerais, contido nas lembranças do protagonista é projetado no presente enquanto futuro a ser realizado. Mas seu “dar de asas”, seus voos em busca dos desejos e dos sonhos – projetados no futuro – não teve duração, não podiam ser sustentados pelo pensamento continuado. O que seu coração desejava não encontrava eco em seu pensamento, por pouco resistir às distrações do mundo ou por não dar conta de se sustentar demoradamente. A Saudade ficou de dentro do peito, fazendo tristeza, não ressonou para além de si. Na citação a seguir, esse mesmo debate entre sentir e pensar permanece, continua:

E voltou à mente o querer se deixar ficar lá, em seus Gerais, não havia de faltar onde plantar à meia, uma terreola; era um bom pressentimento. Mas logo a idéia raleou e se dispersou – êle não tinha passado por estreitez de dissabor ou sofrimento nenhum, capaz de impor Saudades. Assim, era como se minguisse terra, para dar sustento àquela sementezinha.²⁶⁸

²⁶⁸ ROSA, 1965, p. 25.

Novamente é o coração que impõe o desejo do protagonista em relação à sua terra natal, porém, sem forças o suficiente para fazê-lo pensar o desejo, criar condições para realizá-lo. Assim, o pensamento se “raleou” e “dispersou”; a Saudade em si era produzida também pelo sofrimento ou dissabor, coisas que não lhe tinham ocorrido. Veja ainda mais um trecho do conto:

Ah, quem-sabe, trovejasse, se chovesse, como lembrando longes tempos Pê-Boi talvez tivesse repensando mesmo sua idéia de parar para sempre por lá, e ficava. Mas, êle assim, ali, a Saudade não tinha prêsa, que ela é outro nome da água da distância – se voava embora que nem pássaro alvo acenando asas por cima de uma lagôa secável. E o que êle mais via era a pobreza de muitos, tanta míngua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu vontade de não ver, de sair dali sem tardança.²⁶⁹

A Saudade de Pê-Boi se realiza no futuro que projeta como devir, algo a ser cumprido, cujas motivações emergem de seu passado, de sua vivência nos Gerais. Essa dialética de um passado projetado na direção do futuro, pela mediação do presente, emerge em conflito com o espaço da viagem do protagonista, os Baixíós. O deslizeamento entre as imagens evocadas dos Gerais e aquele espaço no qual se realiza a viagem (e que é, entre outros modos, descrito pela Paisagem) é realizado pelo narrador.

A Saudade, que “é outro nome da água da distância”, se pode ser vista tematizando aquele distanciamento humorado e irônico proposto por Rosa em relação à “megeira cartesiana” ou ao “ceticismo mundano” de que fala Kathrin Rosenfield no livro de Suzana Lages, também pode – quanto à historiografia literária – conter algo mais, outros significados. Ela nos convida dialogar com aqueles poemas orais do norte da Europa, os *Kenningar*, cuja estrutura poética muito se assemelha à estrutura dessa frase.

²⁶⁹ ROSA, 1965, p. 26-27.

Se assim for, João Guimarães Rosa realiza outro desvio, outra imprecisão, a qual contém sua alegria e a “multiplicidade de conotações”.

Pedro Orósio vivencia o enfrentamento entre a razão que brota da mente e do coração. Em quase todos os casos, não há passagem entre um e outro, fazendo com que as imagens dos Gerais sejam motivadas ou pelo coração ou pelo pensamento, somente. Cabe ao narrador equalizar o contexto narrativo delas.

Por fim, essa citação também demonstra que, nem tem o escritor aquela visão muito demarcada pela mentalidade do século XIX, passível de ser localizada no interior da cultura brasileira onde o sertão (a natureza), por oposição ao litoral, constitui-se como espaço natural virgem, intocado pela cultura humana; menos ainda assemelha-se àquela visão adâmica do paraíso terrestre realizado no interior do país. É nesse sentido que Paisagem e Gerais compõem juntas, mais uma equação com a qual compreendo a poética de “O Recado do Morro”.

Conclusão

ONDE SE CORTAM OS FIOS E DÃO-SE OS NÓS

- “O que você está fazendo, tio?”, perguntou-lhe Malu.
- “Acabando de escrever minha dissertação de mestrado” – Você sabe o que é isso? A Tia indagou.
- “Sim, sei”.
- “Sabe? E o que é então?” perguntou o tio.
- “É coisa pra poder mandar!” Disse-lhes por fim.

Creio ser necessário, feito o percurso das linhas interpretativas de “O Recado do Morro” apresentadas no princípio desta dissertação, posicionar-me diante do que ali foi esboçado, bem como diante daqueles que tiveram o conto como motivo de seus estudos pessoais. O trabalho de Suzana Lages inaugurou, ao menos para mim, outro modo de abordagem do texto literário de João Guimarães Rosa.

Quando em 2008 me apresentei ao corpo docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília, trazendo debaixo do braço apenas um Plano de Estudos, me sentia um franco-atirador, afinal desconhecia quase por completo a instituição. Retornava ao Brasil após pouco mais de um ano vivendo na Ásia, decidido a retomar os estudos acadêmicos. Naquele outubro tinha no pensamento – além de algumas informações prévias advindas por alguns e-mails trocados com professores do departamento – as boas impressões que um amigo, Rodrigo Guimarães, tivera, meses antes, quando falou do seu *Objeto Algum* durante a *Bienal de Poesia* de Brasília. Rodrigo foi meu “operador de passagens”. Portanto, nem sei mesmo se foi eu quem escolhi viver essa etapa da vida nos altos das Gerais do Brasil Central, ou se foi a vida que se impôs, me sobre-determinou; ou ainda se nos escolhemos mutuamente.

Subjazia o conteúdo do Plano de Estudos, fortemente marcado pelo suposto rigor científico próprio da Geografia, e pelos anos vividos no norte de Minas Gerais, certa defesa do primado da natureza e da ciência sobre a arte literária. Mal sabendo eu que, no caso da literatura rosiana, o único objeto que parece realmente existir é a palavra, a linguagem, a palavra poética. Existe o sertão de Rosa, assim, de se pegar? E existindo, como reconhecer que são objetos distintos? Assim fui arremessado aos imponderáveis da vida, que existem entre ela mesma e a literatura do escritor mineiro. Foi a primeira rasteira. Pus-me de pé, sacudi poeira, lancei-me à viagem em busca da poesia! Guimarães Rosa foi o timoneiro. Das cinzas das primeiras cento e trinta e sete páginas redigidas renasceu outra fênix. E arquivo do escritor guardado no IEB/USP foi outro “operador de passagens”.

Talvez isso só tenha importância para a história da Literatura, mas é bonita de ser apreciada a amizade entre escritores e a Geografia no Brasil daqueles anos entre as duas Grandes Guerras Mundiais. A Geografia escolar surgiu quase um século antes da formação das universidades brasileiras. Outros escritores, além de Guimarães Rosa, reconhecendo o valor da formação humanista do brasileiro, dedicaram-se ao amplo desenvolvimento da Geografia no nível da burocracia de Estado e também no escolar. Luís da Câmara Cascudo, Alberto Rangel, Carlos Drummond de Andrade e Abgar Renault foram alguns dos escritores-geógrafos num tempo em que os congressos nacionais de geografia eram freqüentados por chefes de estado, a exemplo de Getúlio Vargas e Gustavo Capanema. Se aceitarmos ser necessário recolocar os termos de um debate possível que geografia e literatura se proponham mutuamente, as possibilidades para esse dialogar são infindas, sem recair nos ideologismos ou naquelas leituras hierarquizantes.

Aquele mês e meio lendo os documentos do seu espólio foi divisor de águas. E o apoio da Universidade de Brasília, por intermédio do Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa, foi de importância a ser destacada; bem como o profissionalismo e delicadeza com que fui recebido pela equipe do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que partilha generosamente o aprendizado que acumularam ao longo desses aproximados quarenta anos cuidando do acervo do escritor. Se, de tudo que se esperou desta dissertação, a única experiência válida tiver sido a minha pessoal alquimia, ainda assim terá valido à pena, pelo muito que aprendi.

Há uma linhagem de abordagem do texto literário que “O Recado do Morro” permite sua ampla validação: aquela para a qual o próprio João Guimarães Rosa chamou nossa atenção, quando afirmou que o crítico deveria ambicionar – para realizar-se na arte do comentário – ser também um artista, completando a obra, seu futuro: o momento da leitura. Sem que se aceite o escritor como um Colombo a guiar nossa viagem até às remotas regiões onde a literatura se exilou, diminuindo a solidão dela (e do escritor) ao ampliar seu acesso, o trabalho crítico torna-se estéril. E Guimarães Rosa também viveu no exílio junto de sua literatura. Sua obra é um portentoso monumento erguido pela solidão.

O indefinido narrador da estória de Pedro Orósio tem algo a dizer quanto à natureza do crítico. À moda do observador da paisagem da Sirga, naquela “apropriada manhã” de 19 de maio de 1952, o narrador tem consciência da impossibilidade de abarcar numa “corra-de-olhos” o espetáculo da vida em seu ininterrupto e extraordinário acontecer. O desejo de dar conta, numa imagem, da totalidade dessa experiência e de comunicá-la, obriga-o a intuir os fragmentos de espetáculo com os quais seria possível refazer, pela criação artística, os efeitos estéticos daquela relação entre ele e mundo (perdida em algum lugar do passado, mas presentificada pela narrativa dela ou pelo seu

registro escrito), agora no espírito de seus receptores. Esse é também o trabalho do crítico em relação à literatura, sem abrir mão de lê-la com “espírito de contradição”, deve acompanhar o modo como foi costurada. Deve estar atento àquilo que anuncia o escritor como poética e ao modo como a realizou nas suas estórias. No proêmio de “O Recado do Morro”, o narrador anuncia ser aquela uma estória “rastreada pelo avêso”, instituindo o desafio de lê-la pelo seu lado reverso, aquele que fica disposto no lado oculto do tecido, onde “se cortam os fios e dão-se os nós”. “O Recado do Morro” põe em debate o ideal do crítico. Mais uma daquelas sementes ao futuro.

Outro valor para o qual este trabalho tentou chamar a atenção, além da busca da poesia, como já dito desde o princípio, foi para o tema da Brasilidade. Esse silêncio e desconhecimento da crítica quanto ao tema, o modo como foi realizado nos interstícios da trama de “O Recado do Morro”, pode ser sintomático, afinal, tornou-se *démodé* e temerário falar de temas que possam resvalar em formas negadoras da unidade mundial presidida pelo capitalismo contemporâneo, ou que proponham outros modos de universalismo, como me parece ser o caso.

Atravessou de cabo-a-cabo esta dissertação a profusão de imagens que acenaram para variadas possibilidades de aproximações entre a literatura brasileira e a cultura egípcia antiga, fios soltos à espera de um estudo alentado que os alinhave. Mais forte que as ilustrações que figuram nos volumes de *Corpo de Baile* – e já em *Sagarana* isso estava posto – são aquelas imagens dispostas na capa e orelhas das primeiras edições de *Primeiras Estórias*. Modos escolhidos pelo escritor para falar, ao mesmo tempo, ao consciente e ao in(supra)consciente do leitor? Será que o escritor esteve somente voltado a fixar nas suas estórias as transformações do mundo rural brasileiro? Porque então Guimarães Rosa se voltou à literatura – prosa e poesia, oral e escrita – e às línguas de sociedades, distanciadas no tempo e no espaço, justamente nesses momentos

nevrálgicos de transformação cultural? Reforça-se esse traço da personalidade criativa do escritor o seu interesse pelos *Kenningar*, aqueles poemas orais populares do norte da Europa, talvez os únicos registros, da deflagração da crise daquelas sociedades agrárias.

Quanto ao debate mais fundamental desta dissertação, agregador de todos os outros – o da busca da poesia – ficaram mais questões a serem respondidas do que pretensas verdades. Ficou a sensação de terminar o trabalho quando este deveria estar começando apenas. Mais ou menos como o narrador do último dos sete volumes de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, ao terminar anunciando estar preparado para começar sua escrita.

Referências Bibliográficas

1 – Bibliografia do autor:

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolatti. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/ Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Cultural, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão : Veredas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. “O Verbo e o Logos”: discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 3. ed. Rio de Janeiro: 1965.

ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 3. ed. Rio de Janeiro: 1965.

ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. 3. ed. Rio de Janeiro: 1965.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Com o Vaqueiro Mariano*. Niterói: Hipocampo, 1952. (posteriormente republicado em *Estas Estórias*).

ROSA, João Guimarães. “Discurso de Posse do Dr. João Guimarães Rosa”. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro: Tomo LIII, ano: 1946.

ROSA, João Guimarães. *Caçadores de Camurças*. In: *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 12/07/1930.

ROSA, João Guimarães. *Cronos kai Anagke* (Tempo e Destino). In: *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 21/06/1930.

ROSA, João Guimarães. *Makiné*. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09/02/1930.

ROSA, João Guimarães. *O mistério de Highmore Hall*. In: *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1929, nº 57 de 07/12/1929.

2 – Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)

a) Arquivo do Escritor:

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Correspondência: Correspondência Complementar (Itaguara), caixa 01.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Correspondência: Correspondência Pessoal (Álvaro Lins), caixa 01.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Correspondência: Correspondência Pessoal (recepção de Sagarana, Corpo de Baile e Grande Sertão : Veredas), caixa 04.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Correspondência: Correspondência com tradutores, caixas 03, 04, 05, 06, 08, 09 e 10. (Curt Meyer-Classon, J. J. Vilar, Mary Daniel e Harriet de Onís).

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Correspondência: Correspondências com Florduardo Pinto Rosa, caixa 06 (estudos para obra E42 (1), E42 (2) e E42 (3)).

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Manuscritos: Estudos para Obra: conjunto 01 (antiga pasta E26), caixa 12, Título: SAÍDA.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Manuscritos: Estudos para Obra: conjunto 02 (antiga pasta E27) (1), caixa 12, Título: BOIADA.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Manuscritos: Estudos para Obra: conjunto 02 (antiga pasta E27) (2), caixa 12, Título: BOIADA.

FUNDO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Manuscritos: Estudos para Obra: caderno 14: Boiada.

b) Biblioteca do Escritor:

AGUIRRE, Álvaro. *A Caça e a Pesca no Pantanal*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1958.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milano: Ulderico Hoepli, 1919.

ARINOS, Afonso. *Pelo Sertão*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1947.

AUERBACH, Erich. *La realidad en la literatura*. Fondo de Cultura Economica. [s. d.]: [s. a.].

BURTON, Richard. *Viagens aos Planaltos do Brasil*. Trad. Américo J. Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

CAMÕES, Luis Vaaz. *Lírica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932.

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [s. d.].

CASTRO, Josué. *Documentário do Nordeste*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

COOMARASWAMY, Ananda K. *The Transformation the Nature in Art*. [s. d.]: [s. a.].

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões* (Campanha de Canudos). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1946.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.

HARTT, Charles Frederick. *Geologia e Geografia Física do Brasil*. Trad. Edgar Süsskind de Mendonça e Elias Dolianiti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

LEMONS, Júlio. *Pequeno Dicionário Luso-Brasileiro de Vozes de Animais* (onomatopéias e definições). Lisboa: Edição da Revista de Portugal, [s. d.].

LHOTE, André. *Traité du Paysage*. Paris: Librairie Floury, 1948.

LUND, Peter W. *Memórias sobre a Paleontologia Brasileira*. Rio de Janeiro: INL, 1950.

MOOGUE, Viana. *Bandeirantes e Pioneiros: paralelo entre duas culturas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, [s. d.].

MOREIRA, Eidorfe. *Sertão: a palavra e a imagem*. Belém: [s. ed.], 1959.

QUEIROZ, Honório Carneiro. *Manual do Mestre de Obras: guia prático para construção da casa própria*. Rio de Janeiro: Conquista, 1952.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [s. d.].

RUYSBROECK, Ceuvres. *L'Admirable*. Bruxelles/Paris: Vromant & Co./Imprimeurs Editeurs, 1937. Vols. 1, 3 e 6.

3 – Acervo da Casa Ruy Barbosa:

CASA DE RUY BRABOSA. *Arquivo Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 2008. O arquivo organiza-se em: a) correspondências; b) produção intelectual; c) produção intelectual de terceiros; d) documentos pessoais; e) diversos; f) documentos complementares; g) documentos iconográficos; h) recortes de jornais.

4 – Acervo da Academia Brasileira de Letras:

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. “Inventário do Arquivo Guimarães Rosa”. In: *Arquivo dos Acadêmicos*. Rio de Janeiro, 2004.

5 – Bibliografia sobre o autor:

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

AMARAL, Ilídio do. *Acerca de Paisagem*: apontamentos para um debate. In: *Revista FINISTERRA*, ano XXXVI, 72, 2001, p.75-81.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Um chamado João chamado”. In: *EM MEMÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 15-18.

ARAÚJO, Elissandro Lopes. “A Trama Estética nos horizontes de leitura de “Dão-Lalalão””. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 29-45.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *A Raiz da Alma (Corpo de Baile)*. São Paulo: Edusp, 1992. (Criação & Crítica, 10).

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *As Três Graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *O Roteiro de Deus*: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARROYO, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão : Veredas*: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1984.

- BARBOSA, Aldo José. “Estudo Interpretativo de ‘O Recado do Morro’”. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 133-164.
- BIZZARRI, Edoardo. Guimarães Rosa e Vico: notas sobre uma poética rosiana. In: *Suplemento Literário: O Estado de São Paulo*. 19/11/1972.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico).
- BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BORGES, Telma. “Guimarães Rosa: um mágico sem apetrechos”. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 125-132.
- CAMACHO, Fernando. “Entrevista com Guimarães Rosa”. In: *Revista Humboldt*, nº 37, Munique, 1978.
- CAMPOS, Milton de Godoy. *Guimarães Rosa: mestre ocultista*. In: *Suplemento Literário: O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/01/74, número 858, Ano XVIII.
- CANDIDO, Antonio. “O Homem dos Aversos”. In: *Tese e Antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio Manuel da Costa a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 147-179.
- CASTRO, E. M. M. e. “A língua em estado gasoso”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 100-107.
- COSTA, Ana L. M. *As Cadernetas do Viajante João Rosa*. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 19, novembro de 1996.
- DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte/Juiz de Fora: Editora UFMG/Editora UFJF, 1998.
- DANTAS, Paulo. *Euclides da Cunha e Guimarães Rosa através dos Sertões: os livros, os autores*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1996.
- DOMINGO, Javier. João Guimarães Rosa y la alegría. *Revista do livro*, n. 17, INL, mar. 1960, p. 59-63.

DUARTE, Lélia Parreira. “Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha. (Orgs.). *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: autêntica/PUCMinas, 2001.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O tamanho da grandeza – Geografia e História em *Grande Sertão: veredas*”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexogênses à mitopoese. In: *Cadernos de literatura brasileira*, n. 20 e 21, dez. 2006, São Paulo, Instituto Moreira Salles. p. 144-186.

GARBUGLIO, José Carlos. “O Som e a Cor das Palavras (Canto e Plumagem)”. In: *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

GINZBURG, Jaime. “Guimarães Rosa e o Terror Total”. In: CORNELSEN, Elcio & BURNS, Tom. *Literatura e Guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

HANSEN, João Adolfo. “Forma, Indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et. al.* (Orgs.). *Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

HAZIN, Elizabeth. A Terceira Travessia (uma leitura de *Grande Sertão : Veredas*). In: *(Pré) publications – forskning og undervisning*, n. 144, août 1994, Aarhus: aarhus universitet, p. 22-49.

HEBERLE, Afonso de Guaira. “A Gruta de Maquiné e seus Arredores: reconhecimento topográfico”. In: *Revista Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro: IBGE, abril-junho de 1941, número 02.

HEIDERMAN, Dieter. *O Brasil dos Viajantes I: um roteiro de Rosa: a viagem dos pensadores alemães pelo País, na visão sem prevenções de Anselm Jappe*. São Paulo: Revista Carta Capital, 26 de abril de 2000.

HOLANDA, Sílvio A. O. “Benedito Nunes e a interpretação crítica de Guimarães Rosa”. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: Novas Perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 179-186.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Números 20 e 21. São Paulo: IMS, 2006.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editora/Fapesp, 2002.

LARA, Cecília. “*Grande sertão : veredas* – processos de criação. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros

da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 41-49.

LEITE, Ascendino. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. Organizado por Sônia Maria D. Lima. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

LEONEL, Maria Célia. “Guimarães Rosa: do arquivo à obra”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 234-241.

LORENZ, Günter W. João Guimarães Rosa. In: LORENZA, Günter W. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973. p. 315-357.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MACHADO, Gláucia V.; PEREIRA, Ondina Pena. “O real e o sertão: experimentalismo poético e pensamento trágico em Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha. (Orgs.). *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: autêntica/PUCMinas, 2001.

MARTINS, Heitor. “No Urubùquaquá, em Colônia”. In: *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, MG/Brasília: Itatiaia/INL, 1983.

MARTINS, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2001.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MEYER, Mônica. *Ser-Tão Natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MEYER-CLASON, Curt. “João Guimarães Rosa e a língua alemã”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 59-70.

MONTEIRO, Carlos Augusto. In: *O Mapa e a Trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Editora UFSC, 2002. p. 27-41.

RIBEIRO, Carlos M. “O Recado do Morro” e a geografia de Minas Gerais”. In: *Cadernos de Geografia*, Belo Horizonte, v. 17, n. 28, p. 121-140, 1º sem. 2007.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. “O texto rosiano – documentação e criação”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 71-79.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. *Guimarães Rosa no Suplemento Literário: a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2002.

PASSOS, Cleusa Rios P. “O Contar desmanchando... artifícios de Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha. (Orgs.). *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: autêntica/PUCMinas, 2001.

PASTA Jr., José Antônio. *O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil*. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, São Paulo, 1999.

PORTELA, Eduardo. “A Estória Cont(r)a a História”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 30 de dezembro de 1967.

PRADO Jr., Bento. “O Destino Decifrado”. In: *Cavalo Azul*. São Paulo: [s. ed.]: [s. d.].

RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

RONCARI, Luiz. *O Cão do Sertão: Literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2007.

RONCARI, Luiz. “Riobaldo, Sol, Apolo”. In: *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp/Fapesp, 2004

ROSENFELD, Kathrin H. “Rosa e a invenção de uma aura poética para as “raízes do Brasil”. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et. all.* (Orgs.). *Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

ROSENFELD, Kathrin H. Introdução. In: LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editora/Fapesp, 2002. p. 19-21.

ROSENFELD, Kathrin H. “Fingir a Verdade”. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha. (Orgs.), *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: autêntica/PUCMinas, 2001.

ROSENFELD, Kathrin H. “A ‘alegria’: tema rosiano ou princípio estético e filosófico?”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 171-177.

SCARPELLI, Marli Fantini. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê Editorial/Ed. SENAC, 2003.

SIMÕES, Irene G. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, [s. d.]. Coleção Debates.

SOUZA, Ronalds Melo e. “A origem musal da saga rosiana em ‘O Recado do Morro’”. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et. all.* (Orgs.). *Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, (Ensaio 90), 1982.

TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. “A Forjadura do Método em Antonio Candido. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 47-59.

TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. “Tematização da Experiência Estética em *Corpo de Baile*”. In: TEIXEIRA, Everton L. F.; HOLANDA, Sílvio A. O. (Orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 105-123.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

UTÉZA, Francis. “Realismo e Transcendência: o mapa das minas do grande sertão”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1998. p. 127-137.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte/Brasília: Editora Comunicação/INL, 1974.

WEY, Valquíria. Selección y Prólogo. In: ROSA, João Guimarães. *Campo General Y Otros Relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

WISNIK, José Miguel. “Recado da Viagem”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas, número especial: Guimarães Rosa. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUCMinas, 1997. p. 160-170.

XISTO, Pedro. À Busca da Poesia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1983. p. 113-141.

6 – Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia M. M. (Orgs.). *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2010.

ANASTASIA, Carla M. J. *Vassalos Rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1998.

ANDRADE, Gabriel Augusto. *Nomes Populares das Aves do Brasil*. Belo Horizonte: Editeria Editorial, 1985.

ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. (Coleção Afrânio Peixoto).

ASSIS, Machado. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 3 vols.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaios sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria E. A. P. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo N. Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. Brasília/São Paulo: Editora UnB/Hucitec, 1999.

BARRETO, Lima. *O Subterrâneo do Morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. Organizado por Beatriz Rezende. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

BAUDELAIRE, Charles & RUSKIN, John. *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin* Org. e Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio Reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico)

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Invenção do Romance*. Brasília: Editora UnB, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: Humanitas/Editora Universitária Argos, 2002.

BUENO, Luiz. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp/Editora Unicamp, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Coleção de Areia*. Trad. Maurício S. Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Ítalo. *As Cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. *O Barão nas Árvores*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo/Rio de Janeiro: Record/Atalaya, 1990. (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea).

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *O Castelo dos Destinos Cruzados*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record/Atalaya, 1973. (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea)

- CANDIDO, Antonio. “Literatura de Dois Gumes”. In: CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Flávia P. *A Natureza na Literatura Brasileira: regionalismo pré-modernista*. São Paulo: Hucitec: Terceira Margem, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Editora, 1969. 2 vols. (Coleção Brasileira de Ouro).
- CASTRO, Gustavo. *Ítalo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- CELINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo Editora Fundação Perseu Abramo (Coleção História do Povo Brasileiro), 2000.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.
- CLARK, T. Rundle. *Símbolos e Mitos do Antigo Egito*. Trad. Norberto de Paula Lima e Aúlio Cancian. São Paulo: Hemus Editora, [s. d.].
- COSTA, Joaquim Ribeiro. *Toponímia de Minas Gerais*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 1997.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora/Publifolha (Coleção Os Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro), 2000.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1996.
- FRANCO, José Luiz A.; DRUMMOND, José A. *Proteção à Natureza e Identidade Nacional no Brasil, anos 1920-1940*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.
- FRANKOVICH, Guilherme. *Os Mitos Profundos da Bolívia*. Trad. Oswaldo Biato. Brasília: Funag/IPRI, 2005.
- FRANK, Joseph. *A Forma Espacial na Literatura Moderna*. Revista Intertexto, Uberaba, MG, vol. I. n. 02, julho-dezembro 2008, p. 167-198.
- FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides da Cunha e Outros Perfis*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GOETHE, Johann W. von. *O Conto da Serpente Verde e da Linda Lilie*. Trad. Roberto A. Cattani. São Paulo: Landy, 2003. Título original “Das Märchen”.

- GOMBROWICZ, Witold. “Contra os poetas”. Trad. Marcelo Paiva de Souza. In: *Revista Poesia Sempre* (Polônia): Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, número 30, ano 15. p. 21-29.
- GOULD, Stephen Jay. *Dinossauro no Palheiro*: reflexões sobre história natural. Trad. Carlos A. Malferrati. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GUERRA, Antônio Teixeira. *Dicionário Geológico-Geomorfológico*. Rio de Janeiro: IBGE, 1975.
- HAGGARD, Rider. *As Minas de Salomão*. Trad. Eça de Queiroz. São Paulo: Hedra, 2000.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos*: o breve século XX (1914-1991). Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da Natureza*. Trad. Assis de Carvalho. SP/RJ/POA: W. M. Jackson Inc., 1970. 2 vols.
- KNIGHT, Christopher & LOMAS, Robert. *A Chave de Hiram*: faraós, franco-maçons e a descoberta dos manuscritos secretos de Jesus. Trad. Z. Rodrix, São Paulo: Editora Landmark, 2002.
- KURZ, Robert. *O Colapso da Modernização*: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Trad. Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LINS, Osman. *O Fiel e a Pedra*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.
- LORENZ, Günter W. “João Guimarães Rosa”. In: *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. Trad. Fredy S. Rodrigues e Rosemary C. Abílio. São Paulo: E.P.U., 1973.
- LOURENÇO, Claudinei. *Paisagem no Kosmos de Humboldt*: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.
- MARTINS, José de Souza. “As hesitações do moderno e as contradições da modernidade no Brasil”. In: *A Sociabilidade do Homem Simples*: cotidiano e história na modernidade anômala. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MATTOS, Cláudia Valladão (Org.). *Goethe e Hackert*: sobre a pintura de paisagem – quadros da natureza na Europa e no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- MATTOS, Cláudia Valladão. A Pintura de Paisagem entre Arte e Ciência: Goethe, Hackert e Humboldt. In: *TERCEIRA MARGEM*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Faculdade de Letras, Ano IX, n. 10, 2004, p. 152-169.

- MELLO, Celina Maria M. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FALE/UFRJ, 2004.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e Antes. A Educação pela Pedra e Depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MOREIRA, Ruy. *O Círculo e a Espiral: a crise paradigmática do mundo moderno*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1993.
- MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália (1786-1788)*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/ Imprensa Oficial, 2007.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NOVAES, Adauto (Org.). *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernane Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.
- PROPP, Vladimir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Trad. Rosemary C. Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010 (3 vol.).
- RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas Anãs do Sertão: o cerrado na história de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O Pequeno Príncipe*. Trad. Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Unesp, 2002.
- SCHUBACK, Márcia S. Cavalcante. "Literatura em fuga da filosofia". In: *Revista Poesia Sempre* (Polônia): Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, número 30, ano 15.
- STARLING, Heloísa M. M. *Os Senhores das Gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964*. Petrópolis: 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e os animais (1500-1800)*. Trad. João Roberto M. Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TIMES-LIFE LIVROS. *Mistérios do Desconhecido: Lugares Místicos*. Trad. Cláudio Marcondes e Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. (Coleção Debates: teoria da literatura).

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

7 – Sites consultados:

<http://orecadodomorrodeguimaraesrosa.blogspot.com/?spref=fb>. Acesso em: 20 de abril de 2011.

ZILBERMAN, Regina. *O Recado do Morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil*. In: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_rz.pdf. Acesso em 22/04/2011.

MAIS UM PIRA PORA

Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seu bico de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar?

Osman Lins