

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE CRISTINA OLIVEIRA

**O SERTÃO NO ARQUIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O(S)
REGIONALISMO(S) NA LITERATURA BRASILEIRA**

Belo Horizonte
2021

VIVIANE CRISTINA OLIVEIRA

**O SERTÃO NO ARQUIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O(S) REGIONALISMO(S)
NA LITERATURA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte
2021

O48s

Oliveira, Viviane Cristina.

O sertão no arquivo [manuscrito] : considerações sobre o(s) regionalismo(s) na literatura brasileira / Viviane Cristina Oliveira. – 2021.
426 f. : il., fots., p&b., color.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 388-409.

Anexos: f. 410-426.

1.Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 2. Regionalismo na literatura – Teses. 3. Palmério, Mario, 1916-1996. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Crítica e interpretação – Teses. 5. Elis, Bernardo, 1915-1997. – Crítica e interpretação – Teses. 6. Escritores brasileiros – Arquivos – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *O sertão no arquivo: considerações sobre o(s) regionalismo(s) na literatura brasileira*, de autoria da Doutoranda VIVIANE CRISTINA OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Prof. Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo - UFPR

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG

Belo Horizonte, 27 de maio de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 27/05/2021, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 06:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roniere Silva Menezes, Usuário Externo**, em 28/05/2021, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Martiniano Marques, Professor do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Usuário Externo**, em 28/05/2021, às 12:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 28/05/2021, às 20:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0739663** e o código CRC **DD51B152**.

A Reinaldo Marques, mestre e amigo de jornada, por me ensinar a buscar, dentro e fora do texto, a pedra de topázio do discurso.

Aos meus pais, Walter e Maria Abadia, pelo tempo, cuidados e afetos compartilhados ao longo de um caminho pelo qual Minas se refez sempre morada.

AGRADECIMENTOS

A composição de um trabalho de pesquisa, em muitos sentidos, pode ser comparada aos mutirões, aqueles trabalhos de roçado em que muitos se unem para ajudar um parceiro. Terminado o trabalho há sempre lugar para a festa, para comemorar (rememorar juntos) os laços que tornaram possíveis a sementeira na terra, a colheita. É como um exercício de rememoração, de agradecimento a todos que se uniram, pelo afeto, pelo saber, para me auxiliar na realização deste estudo, que cito alguns nomes importantes nesse trajeto, nomes que compõem uma breve lista – esta figuração dos arquivos que trabalhei –, a lista como recitação constituída pelo muito que é dito e não dito, pela incompletude responsável por ausências, ausências de registro que não significam menor gratidão nem menos afeto.

E se, nas listas, toda ordem é instável e provisória, posso dizer que o primeiro nome a ser registrado poderia repetir-se em lugares diversos, pela força de uma presença que assumiu papéis diversos, o de professor, orientador e amigo. Reinaldo Marques, a você, a quem devo a paixão pelos arquivos, agradeço a generosidade do saber compartilhado, da acolhida e da compreensão que é própria da amizade, a amizade responsável por, num momento como o que finalizamos o trabalho, momento de pandemia, me conceder apoio e tempo, o tempo para a escrita, o tempo que um amigo concede ao outro sabendo que o ajudará a viver, a sobreviver.

Agradeço aos meus pais, Walter e Maria Abadia, pela companhia que me fizeram ao longo de toda a pesquisa, me auxiliando com tarefas cotidianas, me acompanhando em algumas jornadas e passeios, inclusive aqueles pelos livros, recontados ao longo de inúmeras pausas para o café, entre as quais você, pai, me surpreendeu com um lance biográfico, em que reencontrei o romance de Bernardo Élis, *O tronco*, no susto que alguns colegas lhe pregaram em Goiás. Goiás, cenário do livro, usado como argumento da valentia dos goianos, servindo a ficção como aviso para mineiros de que não deveriam se engraçar com as moças do lugar. Compartilhando outras histórias, não as de pesquisa, agradeço aos meus irmãos Lívia e Walter, ao meu cunhado Jefferson e a minha cunhada Karla, todos juntos responsáveis pela extensão de nossa família, crescida no amor aos pequenos Matheus, Gabriel e Heitor.

Agradeço aos amigos e amigas que participaram, mesmo à distância, desta trajetória. À Joana Muylaert de Araújo, professora e amiga com quem visitei, pela primeira vez, o Acervo de Escritores Mineiros, na UFMG. Aos amigos que conheci ao longo da pós-graduação, Luiz Eduardo da Silva Andrade, Tarcísio Fernandes Cordeiro, Danielle de Oliveira, Carlos Vinícius Palhares, este amigo e tradutor. Aos amigos que chegaram nas convivências estimuladas pelos

eventos acadêmicos e permaneceram, como Fabíola Guimarães Pedras Mourthé, cuja companhia foi fundamental em muitos momentos, nas parcerias dentro e fora das Universidades. A Augusto Niemar e Ana Clara Magalhães, colegas a quem devo alguns trânsitos regionais, ou melhor, “geopoéticos” como assim o dizem, por Goiás. Trânsitos por Corumbá, que renderam interessante diálogo com Ramir Curado, primo de Bernardo Élis, a quem agradeço a boa acolhida. Diálogo enriquecedor que também devo a José Osvaldo dos Santos, o Brasinha, em Cordisburgo. À Sônia Miralda, amiga responsável por atenciosa e amorosa revisão do texto. Ligadas ao espaço em que moro e trabalho, o Tocantins, estão as amizades responsáveis pelo suporte anterior e posterior à minha licença para realização da pesquisa, amizades que se fizeram constante presença e apoio: Glória Azevedo, Perla Moraes e Núbia Santos, a vocês meu afetuoso agradecimento.

Pela licença remunerada, concedida para fins de pós-graduação, agradeço aos membros do colegiado do Curso de Letras, Campus de Porto Nacional, e à Universidade Federal do Tocantins. Pela possibilidade de realização do curso, pelo auxílio e concessão de prorrogação de prazo para a defesa, agradeço ao coordenador Georg Otte e ao colegiado de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, PósLit, da Universidade Federal de Minas Gerais. Aos professores Reinaldo Marques, Haydée Ribeiro Coelho, Marcelino Rodrigues da Silva, Maria Zilda Cury, Maria Cecília Boechat, Leandro Garcia e Marli Fantini, que tanto contribuíram para a minha formação ao longo das disciplinas cursadas no programa. A Roniere Menezes e, uma vez mais, à Maria Zilda, pelas generosas sugestões compartilhadas durante o processo de qualificação e pela presença na banca constituída para a defesa. A Luís Bueno e Myriam Ávila por compartilharem de seu tempo na leitura da tese e na participação da banca examinadora. A André Tessaro Pelinser e Haydée Ribeiro Coelho, que gentilmente aceitaram participar da banca enquanto membros suplentes.

Ao longo da pesquisa nos acervos de Mário Palmério, Bernardo Élis e Guimarães Rosa, muitos contribuíram para que o acesso aos documentos se tornasse possível, por isso, agradeço às instituições, seus funcionários, recepcionistas, arquivistas, bibliotecários. À Universidade de Uberaba, pelo acesso ao Memorial Mário Palmério, visitado com o auxílio prestimoso de Dora Sivieri, Tatiane da Silva Viana e Marcos Antônio Melo Silva. Ainda em relação a esta Universidade, agradeço ao reitor Marcelo Palmério, pela entrevista concedida para os fins desta pesquisa. À Universidade de Campinas, pelo acesso aos fundos documentais de Bernardo Élis, alocado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), onde Cristiano Diniz me auxiliou com a amizade de quem compartilha semelhante curiosidade pelos arquivos. Também responsável pelo acesso aos documentos alocados no CEDAE, agradeço a Aníbal Fabiano

Alves Rocha de Carvalho. À Universidade de São Paulo, pelo acesso aos fundos documentais de João Guimarães Rosa, alocado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), onde agradeço a acolhida afetuosa de Elizabete Ribas, Denise de Almeida, Guilherme e Maria Clara Toledo. Ainda em relação aos acervos, agradeço à Fátima Argon, interlocutora no Centro Alceu Amoroso Lima para a Liberdade (CAALL), em Petrópolis.

Aqui já é sertão.

Loja do Brasinha, Cordisburgo

*ATOPOS. O ser amado é reconhecido pelo
sujeito apaixonado como “atopos”
(qualificação dada a Sócrates pelos seus
interlocutores), isto é, inclassificável, de uma
originalidade sempre imprevista.*

Roland Barthes

RESUMO

O regionalismo, um conceito que atravessa momentos distintos das histórias da literatura brasileira, é o tema central desta pesquisa, constituída nos trânsitos entre textos ficcionais, textos teóricos e documentos de arquivo. São os acervos de Mário Palmério, Bernardo Élis e João Guimarães Rosa espaços a partir dos quais tecemos algumas considerações sobre o regionalismo como palavra inscrita em notas, ensaios e recortes de jornais, palavra que os escritores leram de diferentes maneiras em uma busca pelos sentidos da mesma que nos deram ensejo a múltiplas interpretações. Interpretações que ensaiamos a partir do que escreveram sobre o tema, bem como a partir dos vínculos entre as obras dos autores e as práticas de arquivo, como composição de listas, inventários, catálogos e genealogias, figuradas na ficção e perceptíveis em seus respectivos acervos. Tais práticas, às quais pode estar associado um excesso de dados locais que fez a fortuna e o infortúnio de muitos autores adjetivados de regionalistas, nos permitiram imaginar um certo diálogo entre estes escritores que publicaram seus mais reconhecidos textos em 1956: *O tronco*, de Bernardo Élis, *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. Contemporâneos, ainda que distanciados ao longo do tempo pela crítica literária, os dois escritores mineiros e o escritor goiano nos permitiram, quando reunidos em convivência, reencontrar o regionalismo em suas variações, suas contradições, seu inacabamento semelhante ao dos arquivos, em sua potencialidade de conceito que sobrevive, no sentido da sobrevivência lida por Aby Warburg, sobrevive como incômodo e desafio ainda significativo para o nosso tempo.

Palavras-chave: Arquivo; Regionalismo; Sertão; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

Regionalism, a concept which crosses different moments in the history of Brazilian literature, it is the main theme of this research, constituted in the transits between fictional, theoretical texts and archival documents. They are the collections of Mário Palmério, Bernardo Élis and João Guimarães Rosa spaces from which we make some considerations about regionalism as a word inscribed in notes, essays and newspaper clippings, a word that the writers read in different ways in a search for the meanings of them which gave us the opportunity for multiple interpretations. Interpretations that we rehearsed from what they wrote on the topic, as well as from the links between the authors' works and archival practices, such as the composition of lists, inventories, catalogs and genealogies, figured in fiction and noticeable in their respective collections. Such practices, which may be associated with an excess of local data that made the fortune and misfortune from many authors named regionalists, allowed us to figure out a certain dialogue between these writers who published their most recognized texts in 1956: *O tronco*, by Bernardo Élis, *Vila dos Confins*, by Mário Palmério, *Grande sertão: veredas* and *Corpo de baile*, by Guimarães Rosa. Contemporary, although distanced over time by literary criticism, the two writers from Minas Gerais and the writer from Goiás allowed us, when gathered together, rediscover regionalism in their variations, their contradictions, their unfinished similar to that of the files, in their potentiality of concept which survives, in the sense of survival read and studied by Aby Warburg, it survives as a nuisance and a meaningful challenge for our time.

Keywords: Archives; Regionalism; Backwoods; Brazilian Literature.

RESUMEN

El regionalismo, concepto que atraviesa diferentes momentos de la historia de la literatura brasileña, es el tema central de esta investigación, constituida en los tránsitos entre textos teóricos, ficcionales y documentos de archivo. Las colecciones de Mário Palmério, Bernardo Élis y João Guimarães Rosa son espacios desde los que hacemos algunas consideraciones sobre el regionalismo como palabra inscrita en notas, ensayos y recortes de periódicos, una palabra que los escritores leen de diferentes maneras en busca de los significados de mismo que nos dio la oportunidad de múltiples interpretaciones. Interpretaciones que ensayamos a partir de lo que escribieron sobre el tema, así como de los vínculos entre las obras de los autores y las prácticas archivísticas, como la composición de listas, inventarios, catálogos y genealogías, figuradas en la ficción y perceptibles en sus respectivas colecciones. Tales prácticas, que pueden estar asociadas a un exceso de datos locales que hicieron fortuna y desgracia a muchos autores denominados regionalistas, permitieron imaginar un cierto diálogo entre estos escritores que publicaron sus textos más reconocidos en 1956: *O tronco*, de Bernardo Élis, *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. Contemporáneos, aunque distanciados en el tiempo por la crítica literaria, los dos escritores de Minas Gerais y el escritor de Goiás nos permitieron, reunidos, redescubrir el regionalismo en sus variaciones, sus contradicciones, su inconclusa semejanza con el de los archivos, en su potencialidad de concepto que sobrevive, en el sentido de supervivencia leído por Aby Warburg, sobrevive como una molestia y un desafío todavía significativo para nuestro tiempo.

Palabras-claves: Archivo; Regionalismo; *Sertão*; Literatura Brasileña.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. “Dona Dita, set. 1998”, fotografia de Pedro Ribeiro	47
2. “Benedita Maria da Conceição Monteiro (dona Dita), Sítio dos Monteiro, fev. 1998”, fotografia de Pedro Ribeiro.....	48
3. <i>Nhá Chica</i> , pintura de José Ferraz de Almeida Júnior.....	49
4. “Maurílio em momento de ócio, abr. 1998”, fotografia de Pedro Ribeiro.....	50
5. <i>Caipira picando fumo</i> , pintura de José Ferraz de Almeida Júnior	50
6. “Nhô Quinho na Festa de São José da Boa Vista”, abr. 1998”, fotografia de Pedro Ribeiro	51
7. Barco de Mário Palmério, Fray Gaspar de Carvajal.....	97
8. Fichas preservadas no acervo Memorial Mário Palmério	119-120
9. Página do <i>Pequeno dicionário da Língua Portuguesa</i> , com grifos de Mário Palmério	133
10. Recorte do jornal <i>Tribuna da Imprensa</i>	139
11. Recorte do jornal <i>Folha da Noite</i>	140
12. Recorte do jornal <i>Última Hora</i>	147
13. Mário Palmério na janela do barco Fray Gaspar de Carvajal, fotografia de Raimundo Helenito Nobre Malagueta	156
14. Mário Palmério na biblioteca do barco Fray Gaspar de Carvajal, fotografia de Raimundo Helenito Nobre Malagueta	157
15. Desenho de Octo Marques, fundo Bernardo Élis	172
16. Recorte do jornal <i>O Popular</i>	202
17. Fotografia “Rancho de pobres nos arredores de Corumbá”	248
18. Desenho de Octo Marques	249
19. Fotografia “Largo de Corumbá”	250
20. Recorte do jornal <i>O Popular</i> e fotografia da Cidade de Goiás	251
21. Reprodução manual de desenho presente em caderneta de João Guimarães Rosa	262
22. Reprodução manual de desenho presente em caderneta de João Guimarães Rosa	265
23. Reprodução manual de desenho presente em caderneta de João Guimarães Rosa	266

24. Reprodução manual de desenho presente em caderneta de João Guimarães Rosa	270
25. <i>Adoração dos magos</i> , de Domenico Ghirlandaio; reprodução manual de desenho presente em caderneta de João Guimarães Rosa	352
26. Fotografia colorida de pássaro, fundo João Guimarães Rosa	363
27. Fotografias de Estiva, Minas Gerais, acervo pessoal.....	384

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15-23
CAPÍTULO 1 – Regionalismo, regionalismos: sobre conceitos, encruzilhadas e arquivos	
1.1 As palavras	25-45
1.2 As imagens	45-62
1.3 A tradição desafortunada ou o tempo dos fantasmas.....	62-79
1.4 Uma literatura de arquivo	79-96
CAPÍTULO 2 – Mário Palmério e a cartografia dos Confins	
2.1 Um barco atravessa o rio Negro	98-107
2.2 Fichários, glossários e um mapa do sertão dos Confins	107-131
2.3 “Nós que somos chamados regionalistas”	131-150
2.4 “Não, não quero pecar em generalizações”	150-171
CAPÍTULO 3 – Bernardo Élis e a biblioteca caipira	
3.1 O inventário	173-192
3.2 <i>Goiás em sol maior</i>	192-212
3.3 O regionalismo, na sua melhor acepção	212-235
3.4 A biblioteca e a cultura caipira	235-261
CAPÍTULO 4 – João Guimarães Rosa e a especulação de uma ideia	
4.1 As palavras, as imagens: um catálogo esparso	263-285
4.2 De Minas a Manaus: o lugar e o mundo.....	285-312
4.3 Regionalismo: contingência e tradução	312-342
4.4 O sertão e o arquivo, o sertão no arquivo	342-365
CONSIDERAÇÕES FINAIS	366-387
REFERÊNCIAS	388-409
ANEXOS	410-426

INTRODUÇÃO

Zefa, Josefa Alves dos Reis, é a artesã de Araçuaí, cidade situada no Vale do Jequitinhonha, que instigou a escrita de um texto cujas reflexões podem ser tomadas como porta de entrada da pesquisa aqui apresentada. Em “A lição de Zefa”, Reinaldo Marques revela ao leitor o itinerário da viagem que fizera ao Vale em 1987, a fim de fazer emergir deste local, contemporaneamente, a figura da artesã e contadora de histórias que recobria as paredes de sua casa com páginas de revistas de comunicação de massa, formando uma coleção de heterogêneas figuras, borrando fronteiras simbólicas e territoriais. Em seus gestos de colecionadora e narradora, em que ícones pop, como Madonna, convivem com personagens da fábula nacional, como o saci-pererê, Zefa indicava ao pesquisador que não há pureza cultural e, sendo todo artista um colecionador que dispõe diversos materiais em várias ordens e desordens possíveis, a busca por uma imagem homogênea do artista e da cultura popular, enraizados no espaço de uma modernidade tardia, resultou em algo mais rico que nos é passado como convite e desafio:

De Araçuaí, Riobaldo trouxe uma pedra de topázio. Presente de Riobaldo que era para ser de Diadorim, mas que, por artimanhas do destino (ou da narrativa?), acabou nas mãos de Otacília. Que dom secreto de Riobaldo se incrustava na pedra de topázio? Pode bem ser um saber narrativo, como na muiraquitã de Macunaíma. Uma das mais importantes pedras preciosas, a pedra de topázio tem cor variável e forma massas irregulares, como vário e heterogêneo é um saber narrativo. De Araçuaí, trago uma pedra de topázio que me foi dada por Zefa. Lição de Zefa: seu saber narrativo, sua arte de mostrar mais que demonstrar. Na cadeia narrativa, essa pedra só faz sentido se circular, ampliando suas possibilidades de significação. Por isso, passo-lhes a pedra de Zefa, para que possamos, como uma comunidade interpretativa, melhor apreender novas possibilidades do arquivo teórico e prático latino-americano.¹

Como forma de fazer circular a pedra de topázio, este trabalho dedica-se à (re)leitura de um conceito que, constantemente associado à cultura popular e ao dado local tomados em uma suposta pureza, foi/é considerado por muitos em seu esgotamento: o regionalismo. Foi igualmente a partir de um deslocamento espacial, que se deu para mim o reencontro com esse tema que, deixando de remeter apenas a uma classificação estabilizada nas páginas das histórias da literatura brasileira, se tornou algo quase palpável na vivência de um lugar antes conhecido como o sertão goiano, o Tocantins. De Minas ao novo estado, independente de Goiás desde 1989, estendem-se muitos quilômetros a levar até a Belém-Brasília, rodovia inaugurada durante a presidência de Juscelino Kubitschek como parte de seu projeto desenvolvimentista e de

¹ MARQUES, Reinaldo. A lição de Zefa. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, PACC/UFRJ, ano X, n. 2, 2015a. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/a-licao-de-zefa/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

integração nacional, cujo marco se deu com a implantação, em pleno cerrado, da capital federal, cidade planejada, que inspirou uma outra, acessível pela estrada que ligou o Sudeste ao Norte: Palmas.

Entrar na capital do Tocantins é entrar em uma “cidade com citações”, como afirmou Valéria Cristina Pereira da Silva (2010, p. 73) em seu estudo *Palmas, a última capital projetada do século XX: uma cidade em busca do tempo*. Tal como “empório de estilos” ou “enciclopédia” (SILVA, 2010, p. 76), a capital abre-se em ruas e quadras projetadas sob dois eixos, as avenidas Teotônio Segurado e Juscelino Kubitschek, nomes que remeteriam a ações que deram mais acesso e visibilidade ao Norte do país, simbolizando os impulsos de independência do antigo Norte Goiano que, após a autonomia política, ensaia rasurar o passado de carência econômica pela projeção de espaços monumentais como a Praça dos Girassóis. Ponto de convergência das avenidas Teotônio e JK, a praça, com aproximadamente 571 mil metros quadrados que a projetam como uma das maiores da América Latina, dispõe peças que contam histórias não raro estranhas ao lugar. No entorno da sede do governo, o Palácio Araguaia, cujos portões são ornados de girassóis dourados, encontramos, entre outros, o monumento aos Dezoito do Forte, a Súplica dos Pioneiros, o Cruzeiro, o Relógio de Sol, o monumento à Bíblia, o Memorial Coluna Prestes, este último um museu projetado por Niemeyer.

O que teriam os girassóis, simbólicos para a realeza russa e incrustados em seu Palácio de Verão, de significativo para um novo estado que, talvez, se revele mais em termos de flora pelo buriti ou outra planta do cerrado? Ou, ainda, qual a relação do antigo Norte Goiano com os Dezoito do Forte de Copacabana, representados como soldados de chumbo prontos para o combate? Essas e outras questões, levantadas inclusive por arquitetos que trabalharam na construção da capital, cujos depoimentos foram recolhidos por Valéria Cristina da Silva, a denunciar a estranheza diante de símbolos que parecem não se ligar à história do novo estado, mas ao desejo do então governador Siqueira Campos, figura frequentemente associada à de um coronel, conduzem-nos a perceber, na esteira da mencionada estudiosa, a capital como cidade imaginada, uma colcha de retalhos a indicar não mais a modernidade, mas algo posterior a ela.

Nas palavras da autora, a última cidade planejada do século XX, projetada na junção do arcaico com o moderno, seria síntese de um esforço de emancipação que, ensaiando adequar-se aos ritmos da modernidade, não esconde um passado que indicia o envelhecimento da própria noção de moderno:

Palmas, para seus idealizadores, é um barco onírico navegando no tempo do desejo. Sintetiza a luta de emancipação do Estado do Tocantins, cobrindo o passado recente de sombras, reduz a cinzas a lembrança do atraso, da solidão, da pobreza, da segura sertaneja de galhos retorcidos em meio ao vento e a

poeira cobre-dourada que varria as suas extensões. Paisagens rapidamente soterradas pela projeção dos seus monumentos, traçados, cores, avenidas. O esforço constantemente reiterado põe em marcha uma memória para o futuro. A insurreição de um passado distante, tão heroico quanto fabuloso, burla a modernidade que se quis alcançar – a modernidade como antônimo do sertão –; essa modernidade talvez tenha chegado tarde demais: quando o próprio moderno parece ter envelhecido. (SILVA, 2010, p. 52)

Se a modernidade projeta um futuro desvencilhado dos arcaísmos do passado, como as linhas de Brasília nos fazem supor, a pós-modernidade parece recolher para si temporalidades diversas, superpostas, forjando um presente que não esconde o anacronismo e o paradoxo. Assim parece ser em relação a algumas páginas literárias que, ligando-se pouco ao contexto urbano recém-criado, retornam às representações de um espaço em descompasso com o futuro anunciado pela nova capital: o sertão. Não raros textos indicam ao leitor que “Aqui é sertão, onde silêncio/ é quando se pronuncia a língua/ das senzalas./ Do quilombo. Das aldeias” (TIERRA, 2005, p. 17), como nestes versos pertencentes ao livro de poemas *O porto submerso*, cujo autor, Pedro Tierra, apresenta ao leitor as encruzilhadas de uma paisagem arruinada após a construção da Usina Hidrelétrica do Lajeado. Esse espaço que parece destoar dos ritmos do progresso é também matéria dos versos de Célio Pedreira que, em *As tocantinas*, nos reconduz ao “Ermo sertão/ na sombra da tapera/ onde adormece o tempo” (PEDREIRA, 2014, p. 96).

Neste cenário no qual tempos distintos se entrecruzam, não correspondendo a abertura ao novo almejado pela nova capital ao sertão “ermo” que ainda se faz sentir “em meio ao vento e a poeira cobre-dourada” (SILVA, 2010, p. 52) que varrem as extensões do novo estado, incluindo os espaços simbólicos de poemas e narrativas, ministrar uma disciplina intitulada “Regionalismos literários no Brasil” representou uma oportunidade e um desafio. Tal disciplina, como uma das primeiras que ministrei ao chegar no curso de Letras, do Campus de Porto Nacional, da Universidade Federal do Tocantins, em 2012, colocou-me logo de início a tarefa de levar adiante uma discussão em torno dos regionalismos, em perspectiva histórica, de forma a problematizar os sentidos do discurso considerado regional no passado, em termos de produção nacional, e no presente de uma produção local pouco conhecida mesmo dentro das fronteiras do antigo Norte Goiano.

A utilização do termo “regionalista” para compreender a produção de alguns autores pareceu não raras vezes um caminho problemático que, menos do que dar chaves de acesso a determinada obra, nublava traços e significados estranhos a esta classificação. Caminho que apresentava os riscos da rasura, especialmente estética, seja em relação a releituras de textos associados pela historiografia ao regionalismo, como os de Bernardo Guimarães, Afonso Arinos, José Lins do Rego, ou à leitura de textos que poderiam ser tomados como regionalistas

na contemporaneidade, tal como as narrativas de Fidêncio Bogo, que angariavam a simpatia de leitores que reconheciam no ônibus em que o personagem do conto “O quati” viajara em 1982 de Santa Rosa a Silvanópolis, o mesmo “ônibus da Paraíso, velho, sujo e barulhento” que ainda “sacolejava pela estrada buraquenta” (BOGO, 2001, p. 15) entre Palmas e Porto Nacional. Se a impressão de ser anacrônica uma tendência que, mesmo considerada menor, atravessa diversas páginas das histórias da literatura brasileira já se fazia sentir em relação a textos publicados após a década de 1930, por exemplo, o acionamento de tal terminologia na interpretação de algumas produções contemporâneas gestou encruzilhadas e interrogações que deságuam na pesquisa aqui apresentada.

Como tratar do regionalismo, ou ainda de regionalismos, enquanto questão ainda pertinente sem cair em antíteses, como local/universal, urbano/rural, que estigmatizaram a tendência como menor em termos estéticos e culturais? Como lidar com o que soa constantemente anacrônico e assim é considerado por autores que recusam tal terminologia, como Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito, e, por outro lado, é assumido positivamente por autores como Moura Lima? Este, cujo romance *Serra dos Pilões, jagunços e tropeiros* nos insere “sertão adentro [...] pelo Tocantins” (LIMA, 2011, p. 40), revelando, inclusive, uma percepção próxima da romântica ao considerar que “o regionalismo brasileiro é marcado pelo amor à terra, edificado no homem, sua organização social; é também historicista, memorialista e profundamente cheio de reminiscência do paraíso perdido [...] é a leitura do horizonte particular em relação ao universal” (LIMA, 2007, p. 11).

Como sugere Luís Bueno em texto cujo título, “Universalidade do romance e o regionalismo brasileiro”, estabelece uma provocação sobre termos indiciadores de uma questão (ou oposição) superada, “cabe se perguntar se não há outra forma de ler nossa produção regionalista”, uma vez que é possível “pensar que o nosso regionalismo é fraco em sua totalidade e nunca alcança o universal porque nunca surgiu uma crítica disposta a mostrar o que ele de fato construiu” (BUENO, 2016, p. 241-242). Perguntar sobre outra forma de ler a produção regionalista implica compreender o que significa adjetivar uma produção de regionalista. Ainda que pareça algo que prescindia de explicações, ou que esbarre na preocupação com rótulos e as conseqüentes simplificações advindas de toda e qualquer classificação, o sentido do regionalismo em nossas letras, enquanto conceito acionado em diversos momentos, do século XIX ao nosso, por diferentes autores e críticos, não parece ser tão óbvio.

O que parece clara é a vinculação do regionalismo à exploração do pitoresco e ao nacionalismo, que resulta numa literatura, nas palavras de Luís Bueno (2016, p. 234),

“compreendida quase sempre como insuficiente, fadada ao local, desinteressada do universo”. Por outro lado, o caminho oposto ao da negativização do regional retira o que se inscreve sob seu signo, em outras palavras, os textos e autores que logram alcançar os elogios da crítica especializada são assim recepcionados por ultrapassar o dado regional, como o caso exemplar da obra de João Guimarães Rosa, ou por ter outras qualidades além da elaboração ligada ao regional. Entre juízos positivos e negativos, o entendimento do que seja o regionalismo, desatrelado da questão do exotismo ou do nacionalismo, parece nos escapar, restando sempre como indagação o que pode ligar textos e autores os mais diversos a um conceito que estabelece semelhanças entre produções tão díspares. Seria o regionalismo uma tendência forjada numa tradição crítica que sob tal designação alinha o que se produz nas margens dos centros de produção e circulação cultural? Seria um conceito defendido por alguns autores em determinado momento, como Gilberto Freyre em fins da década de 1920, e acionado sob outros prismas por outros autores? Seria um fantasma, como os dos contos de Afonso Arinos e Coelho Neto, que sempre retorna para assombrar aqueles que se debruçam sobre o dado local ou o que parece, mas pode não ser tão local assim?

Talvez, para encontrar outra forma de compreender e ler o regionalismo na literatura brasileira seja preciso entrar no velho ônibus da Paraíso que, no conto, tal como “geringonça vinha apinhada de passageiros, mercadorias e bagagens” (BOGO, 2001, p. 15), e reconhecer que não é este o mesmo ônibus que cortava as estradas do antigo sertão de Goiás, nem as pessoas, ainda com seus tantos pertences, as mesmas que impressionaram um narrador desconfortável com aquele lugar. Outras pessoas, outros tempos, outra paisagem que, ao indiciar semelhanças com o passado, pode por meio delas nos permitir relê-lo de outra maneira. Assim, ensejando reler de outra maneira a produção considerada regionalista, compreendendo tal conceituação na multiplicidade e mobilidade de diferentes olhares, nas páginas seguintes retornamos à década de 1950 para encontrar nos arquivos de Mário Palmério, Bernardo Élis e João Guimarães Rosa a reavaliação da crítica sobre uma nova voga de uma tendência considerada superada, os juízos positivos e negativos que persistem como encruzilhada na recepção de obras contemporâneas, as impressões autorais sobre tal classificação, as obras que foram recebidas inicialmente pela ligação com o dado local.

Bernardo Élis se dedicou a compor uma pesquisa sobre a região fronteira com a Bahia, no então Norte de Goiás, e acabou escrevendo, e publicando em 1956, o romance *O tronco*, cujo eixo narrativo se dá em torno do conflito armado entre coronéis e a guarda estadual, conflito que arruinou a então vila de São José do Duro, hoje cidade de Dianópolis, no Tocantins. Mário Palmério ensaiava escrever um relatório sobre as práticas ilícitas nas eleições do interior

de Minas Gerais, que percorrera enquanto candidato a deputado federal, e deu ao público, igualmente em 56, *Vila dos Confins*, cuja composição revisita anos depois em seu diário durante a longa viagem que fizera à Amazônia, viagem que lhe rendera muitas anotações sobre outros tantos confins, inclusive os que vira no trajeto pela Belém-Brasília. Ainda em 1956, Guimarães Rosa publica, partindo também das anotações que colheira em andanças pelo interior mineiro, *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, obras que impactaram vários críticos e leitores, incluindo estes seus contemporâneos, cujas produções não raro passaram a ser comparadas com as do escritor de Cordisburgo.

Três autores que lançam um olhar sobre as margens do projeto desenvolvimentista levado adiante pelo Plano de Metas, anunciado em 1956 por Juscelino Kubitschek, que culminaria na construção de uma nova capital cujo traçado arquitetônico parece apagar as contradições entre o “atraso” da paisagem sertaneja e rural, o cerrado vasto sob o qual se erguem as novas sedes do governo federal, e o progresso encarnado pelas metrópoles urbanas. As tensões de uma modernização que se cruza com a realidade de um Brasil dos campos e subúrbios carentes deram ensejo, nesse mesmo ano, a textos como *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, “Um operário em construção”, de Vinícius de Moraes, e *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, os dois primeiros lidos, juntamente com a produção de Guimarães Rosa, por Roniere Menezes a partir da interface com a atuação política destes autores que estiveram ligados por um tempo à diplomacia.

A perspectiva de fronteira e o olhar descentrado dos escritores diplomatas teriam dado ensejo a uma “corrosão [...] da ideia de um regionalismo fechado, enrijecido, alheio às conexões com o mundo exterior” (MENEZES, 2011, p. 21). Corrosão que não anula, nesta referência e em outras realizadas por estudiosos diversos, o acionamento desse conceito em uma dimensão positiva, uma vez que é possível pensar que o “regionalismo crítico dos escritores-poetas ajudanos a compreender melhor não somente a política desenvolvimentista dos anos de 1950, como também a própria atualidade brasileira” (MENEZES, 2011, p. 73). Nesse sentido, a recepção de tais autores a partir da retomada ou ressignificação do regionalismo, ainda que para problematizar uma forma de leitura estreita ou de “domesticação”² do texto, como assim Silviano Santiago se refere à associação da literatura de Rosa ao regionalismo, pode não somente oferecer caminho de acesso a uma atualidade que mantém as tensões sociais e culturais visíveis em projetos como o da capital do estado do Tocantins, como também oferecer modos de reler o que, no passado, foi rasurado enquanto expressão menor de uma regionalidade.

² SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

As distintas formas de ler uma produção tomada como regionalista podem ser percebidas em textos publicados em jornais, especialmente em 1956 e 1957, recortados por Mário Palmério e preservados em seu acervo alocado na Universidade de Uberaba, instituição da qual foi fundador e reitor. É a partir de documentos e imagens arquivados no Memorial Mário Palmério que iniciaremos uma releitura do regionalismo pelo olhar não somente da crítica literária, mas deste autor, cujo trabalho de recolhimento de palavras e dados regionais durante as viagens que fizera, especialmente à Amazônia, diz muito sobre o modo como constrói e lê seus escritos, bem como os de seus contemporâneos então recepcionados a partir de uma perspectiva regional. Com mais vagar e densidade interpretativa, Bernardo Élis igualmente tecerá considerações sobre o regionalismo, não somente em notas, cartas e entrevistas, como também em ensaios nos quais se dedicou ao tema, a exemplo de “Tendências regionalistas no Modernismo”, publicado na coletânea *O Modernismo*, organizada por Affonso Ávila.

O acervo do escritor, alocado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas, do qual nos ocuparemos na sequência das considerações sobre Palmério, nos permite interessantes desdobramentos sobre as produções regionalistas em nossas letras, uma vez que Élis ensaia compreendê-las desvencilhando-as de um peso negativo frequentemente flagrado em estudos e histórias da literatura brasileira. Colecionador de obras sobre o viver e o falar regional, especialmente o goiano, o autor reuniu uma “biblioteca caipira” que indicia a construção de textos intencionalmente ligados ao regionalismo, enquanto processo de representação de realidades locais. É assim que, atento ao registro da fala caipira enquanto discurso diverso do normativo, Bernardo Élis passa a ler as produções de Guimarães Rosa como o melhor exemplo de fusão das falas erudita e popular, um “barroquismo” em que “está um dos maiores encantamentos do povo” (ÉLIS, 2007, p. 98). A escrita do mineiro surge como encruzilhada, ponto de impasse entre os seus contemporâneos que lançarão outro olhar sobre seus textos e sobre aqueles que receberam, no passado, a designação de regionalista.

Recepcionado por muitos leitores a partir do conceito de regionalismo, Rosa não escapou às interpelações sobre o tema. Assim, os documentos que contêm referências ao regionalismo e que nos permitem problematizá-lo, pertencentes a seu acervo, alocado no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, serão caminho para as reflexões que ocupam o capítulo final deste trabalho. Nele, pretendemos não somente apresentar considerações sobre o regional a partir de referências autorais presentes em entrevistas e anotações, mas pensar como este arquivo se cruza com os demais, cujos escritores tiveram suas obras comparadas com as de Rosa. Seu acervo, bem como os de Élis e Palmério, nos possibilita

pensar como o intenso recolhimento de dados, causos, palavras recorrentes em notas, cadernos, fichários, revela uma compulsão documental que viabiliza um novo caminho para ensaiar compreender o conceito de regionalismo, bem como os textos a ele associados.

Nesse sentido, o estudo em tais espaços de guarda torna-se interessante via para reencontrar as obras destes autores, publicadas em 1956, as quais comentaremos ao longo dos capítulos de maneira a ressaltar o que nos permite colocá-las em diálogo. Pontes que teceremos não no intuito de destacar dissonâncias estéticas, mas de destacar como, nas semelhanças que as aproximam e nas diferenças que as fazem peças únicas, encontramos maneiras de ler o seu e o nosso tempo, de ler um conceito que, tal como a pedra de topázio que Riobaldo trazia para Diadorim, é irregular e tem cor variável dependendo da luz, do olhar ou da narrativa que o recebe. Não raro recusado, como o fez certa vez em entrevista Mário Palmério, problematizado e assumido positivamente como o ensaiou Bernardo Élis, colocado sob mistério ou suspensão em Guimarães Rosa, o regionalismo se apresenta como tema instigante, sobretudo em razão das múltiplas leituras que mobiliza, muitas parecendo contar a mesma história, a de uma tendência aprisionada na representação de uma realidade local, mas de fato indiciando diversas perspectivas.

Assim como um passeio por um museu ou, ainda, pela Praça dos Girassóis, em Palmas, a observar seus monumentos, nos revela que, ao invés de contarem histórias ligadas a uma mesma narrativa, as peças ali espalhadas tecem outros monólogos, resistentes a generalizações, o caminhar pelos arquivos destes diferentes autores indica que, não sendo seus documentos e imagens fragmentos de uma mesma narrativa sobre o regional em nossas letras, são várias as narrativas possíveis para uma ideia atravessada por tantos saberes, disciplinados e não disciplinados. Mas, antes de entrar nos arquivos e na ficção de Mário Palmério, Bernardo Élis e Guimarães Rosa, consideramos válido revisitar alguns autores e algumas considerações críticas dedicados ao tema, de forma a nos aproximarmos deste conceito, seus possíveis sentidos, para tanto valendo-nos, inclusive, das sugestões que as práticas de arquivo podem nos dar quando comparadas a alguns recursos ficcionais frequentes na ficção considerada regionalista.

Compreendendo o arquivo enquanto “espaço aberto e inacabado, zona de contato e relações entre distintas temporalidades e subjetividades” (MARQUES, 2015b, p. 21), é possível aproximá-lo enquanto conceito do regionalismo, o qual, pela multiplicidade de interpretações e temporalidades que o atravessam e pelo constante gesto de arquivar traços de uma regionalidade que parece lhe pertencer, pode assim ganhar novos sentidos. Nas páginas a seguir, aproximando os dois conceitos, lendo as obras e os documentos pertinentes à discussão

proposta, esperamos revisitar o regionalismo e, assim, talvez, lançar um outro olhar sobre o que restou, textos e autores, como produção menor de nossa literatura.

Nesse sentido, a máxima que Bernardo Élis indicou como título de uma entrevista, que concedeu em 1989, pode nos ser significativa: dizia ele, “a vida são as sobras”. E o que sobra, o que resta, pode ser imagem do que os arquivos acumulam, daquilo que excede a obra e a vida, mas pode dessas tornar-se uma chave de significação. É, assim, pelas sobras que ensaiaremos compreender o regional enquanto ideia, conceito e tendência de nossa literatura, como algo que pareceu sempre exceder o seu tempo, a razoabilidade dos discursos críticos, as cronologias historiográficas, restando sempre como problema, indagação ou anacronismo.

CAPÍTULO 1

REGIONALISMO, REGIONALISMOS – SOBRE CONCEITOS, ENCRUZILHADAS E ARQUIVOS

1.1 As palavras

Em 1914, Afonso d’Escragnolle Taunay publicou, “em separata do tomo XVI da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo”, o *Léxico de lacunas – subsídios para os dicionários da Língua Portuguesa*, obra em que compendia termos não dicionarizados, uma vez que “a maior parte dos brasileirismos de uso geral em todo o país já se acha contemplada nas páginas dos mais ricos vocabulários da língua, ainda assim nestes não figuram milhares e milhares de nossos regionalismos”³. Em introdução ao leitor, o autor destaca o fato de muitas palavras usadas em alguns estados não serem conhecidas em outros, do que as coordenadas Norte e Sul tornavam-se índice extremo considerando que circulam na “Amazônia centenas, milhares de vocábulos tão completamente estranhos aos baianos, fluminenses e paulistas, quanto estes e aqueles ignoram totalmente, inúmeros dos provincianismos familiares aos rio grandenses do sul”⁴.

Ensejando contribuir para certa diminuição das distâncias, Taunay indica a leitura de textos literários, a exemplo de *Inferno Verde*, cujo “opulento vocabulário amazonense” seria “tão estranho aos fluminenses quanto a enorme cópia de gauchismos das *Ruínas* do Dr. Alcides Maya”⁵, bem como as notas tomadas em conversas como caminhos que possibilitaram a composição de seu *Léxico de lacunas*. Léxico que viria preencher alguns vazios que os dicionários, mais próximos de Portugal do que do Brasil, deixavam transparecer aos estudiosos atentos às questões nacionais, estudiosos aos quais dirige uma explicação e um convite:

A contínua leitura de livros brasileiros e o hábito, desde algum tempo adotado, da anotação das palavras avistadas pela primeira vez, deu-nos o ensejo de reunir centenas, senão milhares, de brasileirismos e lacunas de toda espécie, quase sem trabalho. Os únicos méritos de que se reveste a nossa exígua relação de falhas provém da paciência do colecionador, outros não tem, de todo. A facilidade com que, no espaço de quatro anos, conseguimos, quase sem esforço notável, ou pesquisas especiais, nem grande dispêndio de tempo, entre longas intermitências, colecionar mais de dez mil lacunas dos grandes léxicos portugueses, constitui o mais seguro indício de quanto é deficiente, ainda, o inventário da nossa língua. Oxalá possa o nosso insignificante trabalho excitar a curiosidade dos colecionadores de brasileirismos das diferentes zonas do país e incitá-los à caçada dos provincianismos ao seu alcance, em resposta ao tão patriótico apelo da Academia Brasileira, para que se opulente o patrimônio

³ TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *Léxico de lacunas – subsídios para os dicionários da Língua Portuguesa*. Tours: Imprimerie E. Arrault e Cia, 1914, p. 10. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6962/1/45000009132_Output.o.pdf. Acesso em: 21 dez. 2018. Nesta referência, atualizamos a ortografia do título original, “*Léxico de lacunas – subsídios para os dicionários da Língua Portuguesa*”.

⁴ Ibidem. Nesta citação, e nas outras a seguir ao longo deste e dos próximos capítulos, realizamos a atualização ortográfica.

⁵ Ibidem.

inventariado do idioma com as contribuições preciosas da linguagem brasílica.⁶

O gesto patriótico de contribuir com um inventário da “linguagem brasílica” é tarefa apresentada como necessária e atraente enquanto via para a constituição de um patrimônio simbólico nacional, materializado nas práticas de colecionadores que, pelo hábito e pela curiosidade, “caçam” e dão a ver o que estava à margem dos dicionários. Exercício de paciência, de atenção e leitura, como também do gosto e do acaso responsáveis pela impressão de facilidade e pouco esforço na reunião de dados, o ato de colecionar pode ser sugestivo para a compreensão de um termo específico, utilizado por Taunay ao referir-se aos diferentes vocábulos percebidos em localidades distintas: regionalismos. Designação que, vinculada ao cenário maior da nação, aos brasileirismos que podem ser melhor percebidos a partir da fragmentação regional, ganha amplitude e complexidade quando acionada na leitura estética de textos como os do mencionado Alcides Maya.

A ficção lida a partir de uma perspectiva local, participando desse movimento de captação de palavras e expressões de uso regional de forma a compor, pelas diferenças, o quadro maior da nação, quando integrada aos panoramas historiográficos tornou-se caminho tanto para a validação e afirmação de peculiaridades culturais e geográficas quanto para a invalidação das mesmas, tomadas como via estreita para o amadurecimento da literatura nacional. É nesse sentido que o regionalismo, enquanto traço ou tendência estética, surge em diversos estudos e histórias literárias como encruzilhada que aponta ora os esforços na gestação de uma identidade nacional, ora os limites que deságuam na consciência do atraso, superada na expressão que Antonio Candido associou à obra de João Guimarães Rosa, super-regionalismo. Para ensaiar compreender o acionamento desse conceito em nossas letras, revisitando as leituras que sobre o tema teceram pesquisadores diversos, especialmente como elemento na construção de quadros historiográficos como o fizeram Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e Nelson Werneck Sodré, por exemplo, torna-se interessante o exercício de pensar a palavra, seus sentidos, desdobrando os movimentos que Taunay sugeria como o do colecionador que apresenta vocábulos e seus usos em locais diversos.

Para tanto, a afirmativa com que Alfredo Bosi introduz suas considerações no texto “Colônia, culto e cultura” nos é significativa: “Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã” (BOSI, 1992, p. 11). Derivando de regional, do latim *regionalis*, “de um país, de *regio* ‘linha reta, caminho sabido, frequentado; região’” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2416), *régio*

⁶ TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *Léxico de lacunas* – subsídios para os dicionários da Língua Portuguesa. Tours: Imprimerie E. Arrault e Cia, 1914, p. 11-12.

sugestivamente remetendo-se também ao poder do rei, poder de comando – *regere* – como recorda Durval Muniz de Albuquerque⁷ ao frisar a região enquanto divisão de poder, distante de ser uma divisão natural ou geográfica, regionalismo é uma palavra que, no dicionário *Houaiss*, reúne significados ligados às artes e à política:

1 caráter de qualquer obra (música, literatura, teatro, etc.) que se baseia em ou reflete ou expressa costumes ou tradições regionais. 2 tendência a só considerar os interesses particulares da região em que se habita. 3 doutrina política e social que favorece interesses regionais. 4 Ling. palavra ou locução (dialetismo vocabular) ou acepção (dialetismo semântico) privativa de determinada região dentro do território onde se fala a língua. 4.1 Lit. caráter do texto literário que se baseia em costumes e tradições regionais, e que tem como uma de suas características o uso de linguagens locais. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2416)

Associada a tais acepções de arte que “reflete ou expressa costumes regionais”, arte que se vale da linguagem local, uso que Taunay fizera da palavra regionalismos, a literatura passa a ser considerada regionalista, como informa o verbete do adjetivo, quando “se refere particularmente a uma região”, sendo seu escritor “aquele que segue ou cultiva o regionalismo” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2416). Considerando a literatura brasileira “como parte de uma cultura regionalmente diferenciada e inter-regionalmente relacionada”, Afrânio Coutinho (1986, p. 236) marca “a importância do conceito de regionalismo para a crítica e a história literária” de forma a especificá-lo partindo de sua percepção tanto como uma “linha reta, caminho sabido”, como implícito está na etimologia de regional, pela qual se percebe a estreiteza e o localismo de produções que repetiram peculiaridades que resultaram no exotismo e no pitoresco, bem como, em sentido amplo, uma via pela qual uma obra de arte não somente focaliza uma região como retira “sua substância real desse local”. Substância identificada, via citação de George Stewart, como aquilo que “decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra”, estando neste segundo “o sentido do regionalismo autêntico” (COUTINHO, 1986, p. 235).

Pautando-se, assim, nos sentidos que encontramos dicionarizados do regionalismo enquanto “tendência a só considerar os interesses particulares da região” e “texto literário que se baseia em costumes e tradições regionais” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2416), Afrânio Coutinho aponta os traços inerentes (a “substância”) que fariam autêntico o efeito estético de um texto regionalista, sendo este uma fusão do fundo natural e das peculiaridades sociais e

⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

culturais que distinguem a sociedade de determinado local. Tal definição, conferindo centralidade ao que é peculiar, pode ser lida como lastro de afirmações como a de Lúcia Miguel Pereira (1950, p. 179), uma vez que esta pesquisadora associa ao regionalismo “qualquer livro que intencionalmente ou não traduza peculiaridades locais”. Leitura problematizada em seu caráter conteudístico por Ligia Chiappini ao perceber como prevalentemente de conteúdo “o critério quando se especifica o regionalismo como tematização não só do regional mas, sobretudo, do rural”, restrição conceitual que “não impede que, como categoria histórico-crítica, o regionalismo seja excessivamente abrangente, abarcando autores e obras muito diferentes entre si, originados e localizados em diversas regiões [...] em diferentes momentos de nossa história, do romantismo aos nossos dias” (LEITE, 1994, p. 667).

Lembrando ao leitor que tal conceito serve à designação de obras lidas como regionalistas ou, ainda, de obras e movimentos “que se conceberam programaticamente como regionalistas”, inclusive no campo político, abrangência que exige do estudioso uma seleção e um recorte, Chiappini (1994, p. 668) ressalta a importância de “ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar”, ou seja, a técnica empregada na construção textual. Técnica que, indo além do dado local, é capaz de “harmonizar tema e estilo” de forma a apresentar não somente uma paisagem e seus tipos, mas uma “linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura” (LEITE, 1994, p. 668). Nesse sentido, tornando mais complexa a possível especificação de um texto considerado regionalista, assim definido não somente pelas peculiaridades naturais, sociais e culturais de uma determinada região transmutada no espaço da representação, a autora nos encaminha para o cruzamento entre a arte e a política na medida em que a letra é tomada como mediação entre os pobres da zona rural e os leitores da cidade, mediação paradoxal e problemática ao sobrepor o olhar e a escrita dos letrados da cidade às vozes daqueles que se tornam tema de ficcionalização.

Nesse “esforço” de tornar essas vozes “audíveis ao leitor da cidade”, sem fazê-las soar como exóticas, motivo de risos diante do que é visto como inculto, parece estar uma tônica que acompanha percepções diversas da arte regional, em sua recepção positiva e negativa, desta última sendo exemplar a impressão de Mário de Andrade, lembrada por Chiappini, ao tratar dos desencontros entre os homens da cidade e os da roça, entre a oralidade e sua representação escrita como um beco, um caminho estreito de “mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se

contenta com o beco” (ANDRADE⁸, 1928 apud LEITE, 1994, p. 669). Tal perspectiva dos atritos ou da rasura entre culturas ou, ainda, entre o que seria culto, letrado, e o considerado inculto, representado na carência que soa a caipirismo ou na nostalgia da vida campestre que resulta em saudosismo, pode ser indicativa das contradições que, ao mesmo tempo em que tornam problemático esse conceito em nossa literatura, o potencializam de forma a instigar diferentes modos de percebê-lo. Como afirma Afrânio Coutinho, do “simples localismo ao largo regionalismo, há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo” (COUTINHO, 1986, p. 234) e, talvez, uma das possibilidades de interpretação, partindo da ideia de representação do homem no espaço rural, de suas tradições ligadas à oralidade, esteja nas considerações que Alfredo Bosi tece sobre a colonização a partir das palavras colônia, culto e cultura.

Derivadas do mesmo verbo em latim, *colo*, que “significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*”⁹ (BOSI, 1992, p. 11), as palavras colônia, culto e cultura se relacionam semanticamente a partir de uma ação, transitiva, que denota a ocupação e o trabalho sobre a terra, bem como sobre os homens que a habitam. Assim, o movimento presente de *colo*, ocupar a terra, se desdobra no particípio passado, *cultus*, e no particípio futuro, *culturus*, o primeiro indicando o trabalho feito e o segundo o que se pretende realizar. Em sua função verbal, *cultus* associa-se ao campo já “plantado por gerações sucessivas de lavradores”, sendo assim “sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória”, sinal que se estende ao significado substantivo de *cultus* enquanto “o que foi trabalhado sobre a terra; cultivado”, bem como “o que se trabalha sob a terra; enterro dos mortos; ritual feito em honra dos antepassados” (BOSI, 1992, p. 13, 15). Se *cultus* remete-nos ao passado, *culturus* indica a ação projetada para o futuro, em sua dimensão substantiva aplicando-se “tanto às labutas do solo, a agri-cultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância”, este último significado mantendo-se na percepção de cultura enquanto “conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 16).

Assim, destacando a dinâmica instaurada pela colonização a partir do cultivo, do culto e da cultura, o autor encontra vias para apresentar as contradições da empresa colonial, pautada na ocupação e exploração da terra e seus habitantes, de forma a fazer notar que, nas relações de dominação econômica e social estabelecidas entre povos distintos, grande relevância exerceram símbolos ligados especialmente à dimensão do culto, levado adiante por agentes que “não são

⁸ ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 fev. 1928.

⁹ Grifos do autor.

apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer” (BOSI, 1992, p. 15). Servindo à dominação e à consolação, à ideologia e à contraideologia, o discurso religioso é exemplo agudo desse processo de tecer pela linguagem um sentido para a vida e para o trabalho que passa pelo vínculo com o passado, com os mortos, cultuados e rememorados na palavra convocada a “aculturar um povo”, para tanto ora espelhando a tradição europeia, ora recriando-se no contato com o outro, como o fizera Anchieta.

É, sobretudo, no terreno da devoção que, em seu texto, Alfredo Bosi percebe, e faz o leitor perceber, os complexos cruzamentos entre culturas que tornam tênue a separação entre as esferas popular e erudita, uma vez que, no choque e recriação culturais, as tradições mesclam-se de forma a tornar heterogêneos seus produtos, híbridos como a arte sacra e as cantigas populares. É assim, como um processo de manutenção de arcaísmos pertencentes à erudição católica e, ao mesmo tempo, de reiteração de ritos próprios à cultura popular, cujas parolendas se transmitem e se mantêm pela força das repetições, que uma litania cabocla em São Paulo é citada como exemplo dessas persistências que impossibilitam a percepção do popular como algo homogêneo e estanque. Persistência que Bosi faz notar na descrição da cerimônia religiosa em honra a Santo Antônio, assistida em 1975, na qual um capelão puxava em latim um hino à Virgem Maria seguido “dos caboclos que eu via mourejando de serventes nas obras do bairro”, os quais “estavam agora ali acaipirando lindamente a poesia medieval do responso” (BOSI, 1992, p. 49). Não sendo mais usada pela Igreja católica em suas celebrações, a língua latina retorna na celebração popular enquanto traço arcaizante, na contramão do Estado moderno tal como ocorrera de forma aguda em Canudos, indiciando cruzamentos entre a oralidade e a cultura letrada que podem nos ser sugestivos na leitura do regionalismo enquanto representação pela letra de culturas rurais, geralmente ligadas à oralidade.

Partindo das sugestões semânticas de *colo* como terra que se ocupa e se cultiva, dando ensejo a práticas materiais e simbólicas que gestam vínculos entre os membros de uma comunidade, podemos arriscar pensar que a literatura considerada regionalista se tece nas possibilidades e contradições da cultura engendrada na ocupação da terra. Exemplar nesse sentido, em nossas letras, é o movimento de desvencilhar-se do jugo colonizador após a independência política, momento coincidente com o florescimento do Romantismo ao qual se associa o início do regionalismo na literatura brasileira – cronologia indicada por Chiappini e Afrânio Coutinho na esteira de Antonio Candido –, de forma a cair na aporia de apresentar como imagem da nação, em contraponto ao indígena, o sertanejo, supostamente livre das influências estrangeiras, o homem arraigado à terra e nela cultivando a sua cultura e os seus

mortos. Não sendo uma figura tão distinta daqueles que habitavam as cidades, tampouco puro ou heroico num isolamento ao qual Euclides da Cunha creditara sua força em *Os sertões*, o sertanejo parece encarnar os impasses na busca e definição de uma identidade nacional que, ensaiando apagar o passado de exploração colonial, não logrou se afastar daquelas “arcas da memória” que traíam qualquer intenção de pureza cultural.

Assim, mesmo permanecendo como tema recorrente de produção literária, relacionada ou não a projetos identitários, tal figura associada à escrita regionalista torna-se, por sua idealização ou sua rasura caricatural, um problema de expressão literária que Candido, em sua *Formação da literatura brasileira*, indicou como uma “ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo” (CANDIDO, 2007, p. 435). Ambiguidade relacionada à recriação da língua e dos costumes de “habitantes rústicos, mais ou menos isolados da influência europeia direta”, os quais pela proximidade com os habitantes das cidades tornavam-se resistentes à idealização, e que, “levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país” (CANDIDO, 2007, p. 435). Realidade mais própria considerando-se a feição essencialmente agrária da nação, feição que predominou até pouco mais da metade do século XX, uma vez que ainda na década de 1950 o IBGE registrava 63% da população total do país concentrada na zona rural, dado que se inverteria, paulatinamente, após o programa de aceleração da industrialização levado adiante pelo governo Juscelino Kubistchek. Possivelmente, como caminho para a representação verossímil, pela letra, da terra e do homem a ela vinculado por suas tradições, um espaço tenha se desenhado literariamente de forma a se confundir com o regionalismo, mesmo sendo deste uma expressão: o sertão.

Ainda que relacionado à representação de espaços naturais como os pampas, as áreas pantaneiras ou a floresta amazônica, o regionalismo é com mais frequência associado ao sertanismo, o que em texto sobre o tema Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 45) destaca como uma atração pelas “entranhas do território”. Atração responsável por, diversamente da literatura portuguesa, a matriz colonial, constantemente voltada para o mar, na pulsão pelas viagens cantada em *Os Lusíadas*, despertar nas letras brasileiras um interesse pelo interior, um fascínio pelo sertão ao qual se deve a “perpetuação de uma linhagem literária a que se deu o nome de regionalismo” (GALVÃO, 2000, p. 45). Prenunciada na carta de Pero Vaz de Caminha, na qual o escrivão relata ao rei a impressão de uma terra que “pelo sertão nos pareceu, do mar, muito grande”¹⁰, a oposição entre o litoral e o sertão, o interior a se conhecer e a praia que simbolizava

¹⁰ CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El Rey D. Manuel*. Apresentação de Rubem Braga. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 87.

a fronteira de contato com o exterior, é via que, intensificada especialmente nos momentos de definição ou problematização de uma identidade nacional, indicia os sentidos que a palavra sertão recebe, inclusive, nos dicionários.

Assim, enquanto terra afastada do litoral, o dicionário *Aurélio* indica como alguns significados de sertão: “Lugar inculto, distante de povoações ou de terrenos cultivados; floresta no interior de um continente ou longe da costa”, verbete desdobrado nas designações do vocábulo em diferentes regiões: “(Bras. Nordeste) zona do interior brasileiro, mais seca do que a caatinga; [...]; de gravatá (Bahia): nome que dão os matutos a uma extensão de terra coberta de gravatás; de pedra (Bras. Rio Grande do Norte): designação dada à zona além do vale do Ceará-Mirim” (FERREIRA, 2004, p. 1837). De maneira semelhante, e mais detalhista ao apontar não somente a distância do litoral como também dos centros urbanos, o dicionário *Houaiss* traz como acepções de sertão:

1 região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas. 2 terreno coberto de mato, afastado do litoral. 3 a terra e a povoação do interior, o interior do país. 4 B. toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos. 5 ANGIOS m. q. erva-macaé. s. bruto B. parte do sertão que é totalmente desabitada. s. de gravatá BA extensão de terra coberta de gravatás. s. de pedra RN a área situada além do vale do Ceará-Mirim por ser, daí em diante, muito pedregoso o solo. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2558)

As expressões nestes verbetes que designam o sertão como “lugar inculto”, ou distante “das terras cultivadas”, podem se tornar sugestivas se retomamos a leitura de Alfredo Bosi sobre a colônia enquanto terra ocupada e cultivada, trabalhada no devir e na constituição de uma cultura. Se o espaço cultivado integra-se à lógica da colonização, aquele não cultivado, inculto, escapa a esse domínio, participando daquela impressão de Caminha de terra muito extensa, que o olhar percebe imprecisamente, na impossibilidade de detalhar o que não foi tocado. E, não sendo adentrado pelo colonizador, torna-se então este terreno, o sertão, caminho possível de idealização da terra em sua “pureza” anterior aos intercâmbios com a metrópole lusa. Por outro lado, a plurissignificação da palavra que ora se refere a esse espaço como agreste e desabitado, ora como local “onde permanecem tradições e costumes antigos”, indício de que a terra foi trabalhada por uma comunidade que cultua seus mortos, suas tradições, coloca em suspensão a idealização e convoca um olhar mais atento na compreensão desse lugar e dos homens que o habitam.

Esse olhar, de fora, bem pode ser o do escritor considerado regionalista, escritor sugestivamente apresentado no dicionário *Houaiss*, como anteriormente mencionado, enquanto “aquele que segue ou cultiva o regionalismo” – essa metáfora agrícola que, remetendo à

atividade de lavrar a terra (cultivar) e colher seus frutos, pode nos sugerir a recriação do que é considerado inculto pela cultura letrada, que tem seus lastros na herança europeia, ou ainda o trabalho de cultivar pela palavra, num cruzamento com a oralidade, o que sendo próprio de uma região indicia os vínculos com a cultura nacional. É como escritores que “dizem-se também pesquisadores” que Albertina Vicentini apresenta os regionalistas, definindo sua produção como aquela que, além de ser “expressão pretensiosamente documental de uma totalidade de mundo afirmativa de uma identidade grupal” elege como tema principal “o mundo rural, mundo dentro do qual se encontra o sertão” (VICENTINI, 2007, p. 188-189).

Não sendo um sertanejo, aquele definido como “próprio do sertão [...]; não cultivado, rude, rústico [...] que vive nas aldeias, no campo, nas regiões interiores, em especial, os de pouca instrução e de convívio e hábitos rústicos” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2558), o escritor que “cultiva o regionalismo” pode ser, assim, percebido nos riscos de uma posição de fronteira, entre os que não teriam e os que têm instrução, entre a letra e sua ausência; uma mediação que, instaurando simbologias, pode rasurar a diferença ou potencializá-la na procura pela compreensão desse outro e desse espaço que pode assumir, inclusive, uma dimensão que ultrapassa o critério geográfico e regional. É dessa posição ambígua que o escritor não somente ensaiará descrever o sertão, idealizando-o ou o inventariando de forma a rememorar o trabalho dos cronistas, como participará do processo de definição da palavra, ou melhor, das tentativas de defini-la, inserindo-se no que Câmara Cascudo chamou de debate ao escrever, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, um interessante verbete da palavra sertão. Recordando a utilização do vocábulo pelos portugueses, o autor o apresenta mais na sua indefinição do que na possibilidade de defini-lo:

É o interior. Assim escreviam João de Barros, Damião de Góis, Fernão Mendes Pinto, o Padre Antônio Vieira, o escrivão Pero Vaz de Caminha. As tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais. Sua fauna e flora existem noutras paragens do mundo que em nada semelham o sertão. Melhor, e folcloricamente, é dizer anterior, mais ligado ao ciclo do gado e com a permanência de costumes e tradições antigas. O nome fixou-se no Nordeste e no Norte, muito mais do que no Sul. O interior do Rio Grande do Sul não é sertão, mas poder-se-ia dizer que sertão era o interior de Goiás e de Mato Grosso, na fórmula portuguesa do século XVI. A origem ainda se discute e apareceu mesmo a ideia de forma contrata de *desertão*. [...] E continua o debate. (CASCUDO, 1988, p. 710, grifo do autor)

Transitando entre a bibliografia colonial e o folclore que faz circular e permanecer o que integrado está à cultura popular, Câmara Cascudo aponta como expressão geral para sertão o interior, termo inexato ao qual não se pode acrescentar dados sobre a fauna e a flora, pois estas são percebidas em “outras paragens do mundo”, tampouco se pode apontar sua origem e

etimologia, uma vez que estas ainda são tema de discussão. O que se pode delinear, como critério de maior especificidade geográfica, são os locais em que a palavra é utilizada, o interior do Norte e Nordeste, por exemplo. Como quem repassa uma explicação ouvida de outrem, à maneira dos versos que encerram a nota à segunda edição do *Dicionário*, “Assim me contaram!/ Assim vos contei!”, o folclorista nos permite perceber, nas tentativas de definição que ainda deslizam entre o convencional e o real, uma certa potência na incerteza conceitual que pode fazer com que o sertão participe de uma “existência dual da cultura”¹¹. Existência por ele comentada, especialmente, em relação aos povos indígenas, entre os quais era perceptível a dualidade entre “uma cultura sagrada, oficial, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta apenas à transmissão oral, feita de estórias de caça e pesca, de episódios guerreiros e cômicos, a gesta dos heróis mais acessível à retentiva infantil e adolescente” (CASCUDO, 1988, p. XXIII).

A convivência entre o sagrado, que permanece irrevelável, e a transmissão oral que carrega do outro campo seus ensinamentos é, assim, captada com mais clareza na vivência indígena, na qual “haverá sempre, ao lado dos segredos dos entes superiores, doadores das técnicas do cultivo da terra e das sementes preciosas, o vasto repositório anedótico, fácil e comum”¹². Repositório que permite aos homens da tribo conhecer as “estórias de Jurupari sem a unção sagrada e sem os rigores do sigilo” enquanto na dimensão ritual, reservada somente aos iniciados, Jurupari torna-se segredo “inviolável e castigado com a morte o revelador” (CASCUDO, 1988, p. XXIII) – potência mística da qual José de Alencar se valerá, em *Iracema*, para intensificar o gesto de entrega da indígena, dona do segredo, ao português Martim, metáfora da fusão e dominação do europeu sobre a cultura e o corpo desse outro afastado do interior para morrer nas praias do litoral, como ocorre com Iracema. Interior, sertão, que pode ser, assim, lido nos intercâmbios entre a vivência cotidiana do trabalho e a mística dos segredos, numa prática de cultivar a terra que, passando pela dimensão ritual, tece uma comunidade por laços culturais anteriores ao contato com colonizador, com o qual virão outros modos de cultivo.

Desse modo, abarcando possibilidades de sentido que ultrapassam as referências geográficas, as designações convencionais, os dados observáveis, o sertão é espaço não somente representado como indagado, tal como na ficção de Godofredo Rangel, cujo conto “No sertão” une dois personagens a conversar sobre o tema sem que alcancem compreendê-lo, mesmo sendo um dos interlocutores alguém que consideraríamos um sertanejo. Nesta narrativa, publicada no

¹¹ Em prefácio à primeira edição, de 1954, do *Dicionário do folclore brasileiro*. Em CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. XXIII.

¹² *Ibidem*.

livro *Os humildes*, em 1944, e inserida na coletânea *O conto regionalista – do romantismo ao pré-modernismo*, sob a organização de Luiz Gonzaga Marchezan, a ação decorre no presente de uma viagem durante a qual o patrão, personagem e narrador, descreve o cansaço diante de uma paisagem que parecia não mudar, a qual ele associa a um deserto, “um verdadeiro deserto aquele trecho do oeste mineiro, um chapadão interminável, onde apenas de longe em longe um renque de buritis, perlongando-lhes o curso, indicava os raros veios d’ água” (RANGEL, 2009, p. 309). Deserto cuja vegetação é descrita com a plasticidade e a minúcia caras ao olhar cientificista da estética naturalista: “Arbustos raquíticos, disseminados no campo, quase despidos de folhas, retorciam no espaço os nodosos galhos em todas as atitudes dum esbracejar desvairado. A uniformidade do porte dava ilusão de identidade de espécie”, uniformidade desmentida pela recitação de espécies como “pequis, araticuns, cabiúnas, barbatimões e outros exemplares das grandes matas, degradados ali naquele proliferar rasteiro, que era a caquexia do vegetal deslocado de habitat propício” (RANGEL, 2009, p. 309-310).

Tal descrição da terra árida, de plantas rasteiras, é interrompida pela pergunta que o narrador lança a seu companheiro de viagem:

- Birro! – perguntei –, onde começa o sertão?

Ele ficou reflexivo, e depois, sorrindo, disse:

- Homem, patrão, não sei. Gente de Cássia que vai para Uberaba, diz: “Vou p’ro sertão.” Para Uberaba é aqui; p’ra nós “Paracatu e Goiás”, e lá para eles ainda é mais longe.

- De sorte que o sertão não existe – repliquei.

O camarada atrapalhou-se.

- Existir, existe... Cá para mim, patrão, sertão é onde há índios bravos.

- E aqui não há índios?

Birro às vezes tem respostas adoráveis:

- Não... Isto é, há só dois, mas índios mansos... Por sinal que estão presos, na cidade, para responder a júri por crime de morte. (RANGEL, 2009, p. 310)

Não obtendo uma resposta precisa – precisão que demonstrara ao recitar as espécies da flora nativa –, este narrador se vê inserido na lógica de Birro, o interlocutor que pertence a uma corrente de muitas vozes anônimas que vão delineando possíveis fronteiras, móveis como as impressões de cada grupo que reconhece o sertão sempre além de seus locais de pertencimento. Sertão cuja existência passa a ser questionada por aquele que exige a precisão geográfica, questionamento que leva o outro a recuar no imaginário da terra agreste, intocada pelos portugueses, território dos índios bravos ou não colonizados. Interessante notar que, na sequência deste diálogo, diante das oscilações e imprecisões da resposta, responsável por indicar de modo incerto e variável os limites do sertão, o narrador se coloca, para vencer a monotonia da paisagem e do diálogo, a imaginar um idílio entre um boiadeiro e uma bela moça do campo, num movimento de rasura da idealização romântica num território desolado e

desolador, findando, assim como a narrativa, no trânsito por um espaço cuja única construção avistada, despertando a impressão de uma cidade ou fazenda, é um cemitério, cujos portões cerrados são sacudidos por esse padrão que deseja, mas não consegue nele adentrar.

Numa narrativa, que não dispensa um tom bem-humorado e irônico, em que o sertão é tema de descrição e questionamento por um narrador viajante, fadigado da monotonia e do calor do trajeto, podemos vislumbrar mais a experiência, como o título do conto sugere, “no sertão”, do que o entendimento do mesmo enquanto espaço atravessado por vozes diversas, do presente e do passado, este materializado no silêncio dos mortos responsáveis pela impressão de uma “nota humana em meio do sertão” (RANGEL, 2009, p. 315). Vozes que, neste conto, tecido nas dinâmicas entre um narrador viajante e seu guia, são capazes de nos reconduzir àquelas experiências registradas por viajantes europeus em suas incursões pelo interior do Brasil, a exemplo do engenheiro inglês James W. Wells, que percorreria o interior do país em meados do século XIX, de forma a registrar em suas anotações a frequente indagação sobre a localização do sertão¹³.

Tais camadas diversas de sentido, suas imprecisões que, como notou Câmara Cascudo, não encerram o verbete sobre o qual “continua o debate”, possibilitam leituras como a de Davi Arrigucci¹⁴, pela qual o sertão é apresentado como uma palavra mágica no Brasil, impulsionadora de narrativas como as de Guimarães Rosa, nas quais este espaço se refaz não como um símbolo, do latim união, mas como *diabolus*, separação – o que poderíamos compreender como a fragmentação que potencializa níveis diversos de significação, de forma a reconhecermos a provocação deste personagem de Godofredo Rangel, “De sorte que o sertão não existe”, transmutada em *Grande sertão: veredas* no questionamento “O diabo existe e não existe?” (ROSA, 2001a, p. 32). É pela voz de Riobaldo que as muitas geografias do dizer

¹³ Exemplar nesse sentido é o seguinte diálogo registrado no relato de Wells: “‘Diga-me, meu amigo, é esta a região denominada sertão?’ ‘Não, o sertão é mais para baixo também.’ Ai eu parei para pensar e comecei a duvidar das muitas lendas sobre o sempre-distante sertão lá no obscuro ‘mais para baixo’; pois, desde que saíra de Barbacena, em diferentes lugares, as pessoas, ao saber da nossa prolongada expedição, tinham prognosticado perigo, desastre e morte, seja nas mãos dos fora-da-lei, índios selvagens, febres, inanição, cobras, onças, etc., assim que chegássemos ao sertão bravio. A princípio pensei que ele começava em Capela Nova; mas os capelanos repeliram a imputação, confessando, porém, que em Santa Quitéria e mais para baixo, sim senhor, lá eu podia esperar alguma coisa. Em Santa Quitéria indicaram-me Inhaúma e, nesta, Tabuleiro Grande, todavia ele fica ainda ‘mais para baixo’”. Em WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil* – do Rio de Janeiro ao Maranhão. Tradução de Myriam Ávila e introdução de Christopher Hill. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, v. 1, 1995, p. 204-205.

¹⁴ Em palestra sobre seu trabalho em construção, intitulado “Sertão Oeste Pampa” – futura reunião de ensaios sobre Guimarães Rosa, John Ford e Jorge Luís Borges. Palestra proferida no dia 29 de abril de 2018, no Espaço Cultural da Urca, Poços de Caldas, Minas Gerais, por ocasião da 13ª edição da Feira Literária de Poços de Caldas. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vrBtIBANZwc>. Acesso em: 10 jun. 2018.

popular retornam, esse dizer onde é o sertão, de forma a se desdobrar no ir e vir do discurso desse narrador em múltiplos caminhos:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes [...] Os gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte. (ROSA, 2001a, p. 30)

Da afirmação “isto é o sertão” à desestabilização da mesma no questionamento “o aqui não é dito sertão?”, sertão que passa a se estender “em toda a parte”, o extenso monologar de Riobaldo abarca a pluralidade e a dissonância das várias “opiniões”, trabalhando por dentro a linguagem, a imprecisão e a falta “de fechos” dos conceitos, de forma a participar do que Ángel Rama leu como a transculturação narrativa na América Latina, pela qual o escritor “se reintegra na própria comunidade linguística, falando a partir dela” (RAMA, 2001, p. 220). Partindo da proposição de Fernando Ortiz sobre o choque e encontro entre culturas na América Latina enquanto processos não de aculturação, palavra que apaga uma cultura na imposição de outra, mas de transculturação, palavra que indicia a resistência e os trânsitos nas relações culturais, Rama tece considerações sobre a literatura de autores como José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e João Guimarães Rosa, de maneira a destacar uma potencialização pela arte dos valores locais que torna próximos “um lugarejo no interior do México, um mineiro do Brasil, um litorâneo da Colômbia ou um serrano do Peru” (RAMA, 2001, p. 225).

Ao tratar da reintegração destes autores, pela língua, pelas tradições e costumes, em sua comunidade, o pesquisador uruguaio especifica a mesma afirmando que “no caso concreto dos transculturadores, essa comunidade é de tipo rural, confinando às vezes com as de tipo indígena”, sendo “a partir de seu sistema linguístico que trabalha o escritor que não procura imitar de fora uma fala regional, mas sim elaborá-la de dentro com finalidades literárias” (RAMA, 2001, p. 220). É significativo que seja rural a comunidade que dará margem à escrita de transculturadores se, mais uma vez, retomamos as sugestões semânticas advindas das palavras cultivar e cultuar como desdobramentos de *colo*, ocupar e trabalhar a terra. Se, como lê Alfredo Bosi, *colo* marca a colonização no trabalho de dominação e exploração da terra, seus bens materiais e imateriais, na constituição de uma cultura (o futuro do verbo *colo*), pensar a transculturação é fazer reviver e resistir o que nesse processo colonial foi considerado inculto, bens simbólicos que passam assim pelo registro, conceitual, das culturas heterogêneas

constituídas nos encontros entre a letra e a oralidade, entre tradições que na mesma terra fazem o culto de seus mortos – *Pedro Páramo*, de Ruan Rulfo, se faz narrativa exemplar nesse sentido, uma vez que, num povoado desolado, são dos mortos as diversas e dispersas vozes que se levantam no tecido narrativo.

Ao relacionar esse movimento entre culturas às tradições e espaços rurais, Rama o faz retomando outro conceito a estes vinculado: regionalismo. Em sua leitura, o veio regional, cujo romance “havia elaborado suas formas sobre os modelos narrativos do naturalismo do século XIX”, será renovado neste falar por dentro da linguagem da comunidade, redescobrando seus mitos, de forma a proporcionar “a abertura de um universo de ferozes energias que se encontravam reprimidas pela própria literatura regionalista no que esta tinha de descendente do discurso racionalizante do século XIX” (RAMA, 2001, p. 223). Esta redescoberta dos mitos, pode, inclusive, ser associada àquela existência dual da cultura de que falava Câmara Cascudo, uma existência mística e outra prática, sagrada e profana, potencializadas, como feroz energia, como sugere Rama, nos textos dos transculturadores. Das narrativas que estancaram e racionalizaram os elementos populares àquelas que intensificaram seus efeitos, o que se faz perceber é a “revivescência da multiplicidade de atritos culturais que sobrevivem no continente”, atritos entre a “cultura europeia (hispânica) e as americanas autóctones” ou ainda entre a “oligarquia liberal urbana” e as “comunidades regionais forjadas no seio da época colonial” (RAMA, 2001, p. 228), o que não constituiria uma novidade em termos narrativos, mas fator impulsionador de respostas cujas formulações seriam as responsáveis pela novidade.

Formulações que teriam seu ponto máximo na escrita dos autores transculturadores, mas já se faziam perceber na reivindicação de valores locais como a exemplificada por Rama no que ele indica enquanto “aparecimento de teorizações sobre o regionalismo, como as que organicamente se expressaram no Primeiro Congresso Regionalista realizado no Recife (Brasil), em 1925”, congresso que juntamente com o manifesto de Gilberto Freyre são apresentados como índices do “desenvolvimento de forças autônomas” (RAMA, 2001, p. 228) capazes de se opor à dominação e homogeneização cultural. Sobre o *Manifesto regionalista*, citado sem maior problematização por Rama, vale notar que ao teor político reivindicador da precedência econômica, política e cultural do Nordeste, então subjugado a uma política que privilegiava os estados do Centro-Sul do país, agrega-se um olhar sobre a culinária nordestina que ganha sentido ao considerarmos a cultura a partir das práticas simbólicas e materiais de lavrar a terra e dela tirar o seu alimento – vínculos com a terra, lastro colonial, que nos faz compreender a afirmação de Gilberto Freyre segundo a qual não somente “com os problemas de belas artes, de urbanismo, de arquitetura, de higiene, de engenharia, de administração deve

preocupar-se o regionalista: também com os problemas de culinária, de alimentação, de nutrição”¹⁵.

Nessas intrincadas relações entre a arte e a terra, ocupada e cultivada, o meio natural e social pensados por Rama de forma a frisar camadas culturais que se entrecruzam no tecido latino-americano, podemos encontrar, talvez, razões para o constante retorno e permanência do regionalismo enquanto tendência ou conceito pertinente às letras brasileiras e latino-americanas. Por esta via seria possível reintegrar à América Latina, pela letra, “as errantes populações do sertão, os adormecidos povoados tropicais da costa caribenha, as aldeias empinadas da serra peruana ou os abandonados casarios do planalto mexicano” (RAMA, 2001, p. 232). Nesse sentido, a recorrente retomada dos “particulares” (RAMA, 2001, p. 232), como elementos de formação ou problematização de identidades, em termos nacionais ou globais, pode indicar o caráter político inerente à arte ou à reflexão teórica que se debruça sobre o dado local, sobre a terra cultivada por gerações sucessivas de homens que nela guardaram suas arcas e seus mortos. E, sendo “o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas” (BOSI, 1992, p. 35), podemos dizer que, nos trânsitos entre os tempos na construção teórica e ficcional, o regionalismo é, possivelmente, a premissa pela qual a crítica agregou textos e autores que de forma mais aguda dão a perceber os fundos atritos sociais responsáveis por inserir o letrado, o intelectual, numa situação de fronteira, um entre-lugar em expressão de Silviano Santiago, diante do outro, da alteridade representada numa escrita lastreada na herança do colonizador.

Torna-se, assim, a questão ficcional e a ambivalente constituição cultural desse intelectual, como sugere ainda Silviano Santiago¹⁶, uma questão de ocupação dos lugares, reflexão que poderíamos desdobrar na ideia de partilha do sensível, tecida por Jacques Rancière ao tratar da estética e da política. Partindo da percepção da partilha enquanto movimento não somente de repartição do que é comum, espaços, tempos e atividades, mas de definição da parte que cabe a cada um, Rancière lê as práticas artísticas, suas formas de visibilidade, a partir da definição dos lugares inerente à atividade política, como exemplar está na percepção de Platão sobre os artesãos, inaptos a participar das coisas comuns, da *polis*, porque não poderiam estar em outro lugar que não em seu trabalho. Em outras palavras, a “partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”, ocupação que, dependendo de sua natureza, “define competências ou

¹⁵ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundaj, Editora Massanguana, 1996, p. 47-75. Disponível em: www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf. Acesso em: 2 jan. 2019.

¹⁶ No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Em SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Nesse sentido, a “proscrição platônica dos poetas” se dá pela duplicidade dos mesmos, que tentam ocupar dois lugares ao mesmo tempo, o que “embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços”, sendo, portanto, a ficção “uma questão de distribuição de lugares” ou, ainda, de desordenamento da mesma a exemplo da escrita, uma vez que “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Lendo a arte a partir de regimes que se tecem nas partilhas do sensível – o ético que não reconhece a arte em sua autonomia, à maneira platônica; o representativo que confere à arte visibilidade e um lugar definido, com suas regras internas, como formuladas por Aristóteles, em relação às outras ocupações; o estético que singulariza a arte quebrando regras e hierarquias internas –, Rancière traça vínculos entre a estética e a política, de forma a integrar a arte às outras práticas da vida em comunidade. Vínculos que podem ser significativos se consideramos o regionalismo em sua associação à vida rural e campestre, às práticas comunitárias ligadas ao trabalho com e na terra. É o homem ocupando seu lugar em determinado espaço e em determinadas atividades, como o plantio ou a condução do gado, que ganha a cena nas práticas artísticas que, mesclando as palavras desse homem àquelas do escritor que outro lugar ocupa na comunidade, podem, no embaralhamento dos corpos ou na tentativa de fixá-los em suas atividades e especificidades, tornar potente ou problemático este encontro.

Assim, do sentido de literatura que, além das descrições da flora e fauna local, representa as “maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra”, como afirma Afrânio Coutinho (1986, p. 235), à percepção da mesma enquanto “representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra”, como destaca Ligia Chiappini (1994, p. 668), o regionalismo enquanto formulação estética e teórica se faz e refaz, de forma ora mais ora menos aparente, nos cruzamentos entre a arte e a política. Se faz e refaz nas partilhas do sensível, que tornam evidente, no comum repartido, as partes a cada um designadas, partes que, podendo ser embaralhadas pela letra, tornam audíveis e visíveis corpos invisibilizados no espaço comum.

Concernentes à política, à visibilidade no espaço maior da nação, são as considerações tecidas por Gilberto Freyre em seu *Manifesto regionalista*, assim como o são as afirmações de José Lins do Rego, em apresentação aos escritos de Freyre recolhidos em *Região e tradição*, ao tratar de um novo regionalismo de inspiração freyriana. Regionalismo que não seria mais uma

“coisa de superfície, o saudosismo do buriti solitário de Afonso Arinos” ou o “caipirismo paulista” percebido em Monteiro Lobato, mas um movimento “que poderíamos chamar de orgânico [...] Ser da sua região, de seu canto de terra, para ser-se mais uma pessoa, uma criatura viva, mais ligada à realidade”, uma vez que “cultivando o que cada um tem de mais pessoal, mais próprio, vamos dando mais vida ao grupo político, formando um povo que não será uma massa uniforme e sem cor”¹⁷ – vale aqui a indicação de Rancière¹⁸, segundo a qual em relação à pintura, superfície, seguindo a lógica platônica, se opõe não ao profundo, mas ao vivo, relação instaurada por José Lins do Rego ao opor a escrita de superfície à escrita viva, que faz o homem, de seu canto de terra, participar com sua diferença de uma comunidade maior.

Igualmente política a relação estabelecida por Antonio Candido entre o regionalismo e o subdesenvolvimento ao considerar o primeiro “uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local”, etapa não completamente superada uma vez que a “realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo” (CANDIDO, 1987, p. 159). Reflexão retomada por Ligia Chiappini em seu mencionado texto, “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro” (1994), ao considerar no constante retorno do conceito em nossas letras um sinal de que “continuará uma categoria válida sobretudo para entender a literatura de países subdesenvolvidos” – tese rediscutida pela autora em texto publicado em 2013, em coletânea sobre o tema, ao destacar que o regionalismo não é motivo de ficção e teorização somente nos países considerados subdesenvolvidos, sendo o fator econômico importante, mas não restritivo às reflexões sobre o regional percebido e ficcionalizado em países europeus. Ao revisitar este que foi seu tema de estudo ao longo de muitos anos, Chiappini não somente reconfigura os vínculos entre o regionalismo, o subdesenvolvimento e a modernidade, desta última percebido não mais como elemento de contradição ou oposição mas como um fenômeno a ela interligado pela racionalização da agricultura, como também desloca semanticamente o termo para a noção de regionalidade, uma categoria que se desvia da ideia de região fisicamente localizável para indicá-la como “espaço, ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (LEITE, 2013, p. 26).

Destacando a regionalidade como fecunda “categoria de análise político estrutural”, pertencendo “como quer Mecklenburg, ao domínio de uma poética do espaço especificada numa poética da ‘província narrada’ e apoiada no fato de que a espacialidade, assim como a

¹⁷ Prefácio datado de 1941. Em FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. 2. ed. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968, p. 32-34.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009, p. 21.

temporalidade, constitui um dos fundamentos do mundo épico”, Ligia Chiappini (2013, p. 26) ressemantiza a palavra regionalismo sem dela lograr completamente se afastar, uma vez que é a compreensão do debate que a envolveu no passado a conferir a medida do necessário deslocamento conceitual. Deslocamento que pode ser compreendido mais em termos de revisitação em outros estudos, como o de Herasmo Braga de Oliveira Brito que, em livro publicado em 2017, tece a designação de “neorregionalismo”¹⁹ para acessar criticamente obras de autores contemporâneos como Raimundo Carrero, Ronaldo Correia de Brito e Milton Hatoum. Outro exemplo seria o estudo de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, *Fronteiras do local*, no qual o termo regionalismo é acionado para, a partir da retomada da ideia de transculturação, ler a produção de autores sul-mato-grossenses cujo pertencimento regional possibilita a afirmação de que “o regionalismo torna-se hoje um conceito operatório apto e validado, em sua análise, para explicar os atuais transladamentos culturais” (SANTOS, 2008, p. 20).

Ainda que, já em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido tenha destacado a superação do regionalismo em ficção e sua crítica como “demonstrações de amadurecimento”, uma vez que “muitos autores rejeitariam como pecha o qualificativo de regionalistas, que de fato não tem mais sentido” (CANDIDO, 1987, p. 159), o que Milton Hatoum corrobora ao afirmar que não mais “faz qualquer sentido falar de regionalismo, de literatura urbana, etc. São apenas classificações ou rótulos vazios”²⁰, o regionalismo não parece de fato ter se esvaziado de sentido. Tanto assim, que flagramos seu constante retorno como “conceito operatório” como diz Paulo Sérgio Nolasco, ou caminho para uma nova “categoria de análise político estrutural” como sugere Ligia Chiappini ao tratar da regionalidade. Talvez estejam mesmo nas palavras, seus sentidos e vínculos, as razões da permanência do regionalismo em nossas letras, bem como dos consequentes desdobramentos daquela busca pela “substância”, em expressão de Afrânio Coutinho, responsável por conferir tom regional a uma obra.

“As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem”, como sugere Alfredo Bosi (1992, p. 11), e nas relações entre a ocupação e o cultivo da terra na constituição cultural, implícitas em *colo*, radical da palavra colonização, podem estar algumas linhas de força da escrita que, tomando parte na partilha do sensível, se dedicará a questões locais,

¹⁹ BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira*. Teresina: EDUFPI, 2017.

²⁰ BRASIL, Luiz Antônio de Assis. Entrevista com Milton Hatoum. *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 160-162, jul./dez. 2009.

nacionais, ou destas ensaiará se deslocar para ocupar um espaço entre os “universais”, no movimento de olhar para fora das fronteiras. O que não evita o constante olhar para dentro, que dissemina em diversas leituras sobre o Brasil as metáforas agrícolas, como o faz Sérgio Buarque de Holanda, desde o título de *Raízes do Brasil* à imagem do sementeiro, pela qual salienta o pouco cuidado com que o colonizador português construiu uma civilização, à maneira de quem lança uma semente e segue os desígnios da natureza, diversamente do colonizador espanhol, o ladrilhador, que trabalha num traçado urbano indicador do “esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste” (HOLANDA, 1995, p. 96). Esta reflexão, segundo a qual a “cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na paisagem” (HOLANDA, 1995, p. 110), tem lastro, como nos faz notar Silviano Santiago (2006, p. 83), na parábola bíblica, uma vez que “plantar cidades se assemelha ao trabalho do sementeiro, de que fala a parábola evangélica”. Parábola desdobrada por padre Antônio Vieira no *Sermão da Sexagésima* via versículo “Semen est verbum Dei”, a semente é verbo de Deus – semente cuja abrangência metafórica, como diz ainda Silviano, se prenuncia na carta de Pero Vaz de Caminha em sua afirmação sobre uma terra em que se plantando “dar-se-á nela tudo”, onde o melhor fruto a plantar seria a fé, a salvação, “a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar”²¹.

Nestas leituras lastreadas pelas imagens do cultivo, da sementeira do solo – relação com a terra notada em sua semelhança ou diferença com a experiência europeia²² – se fazem notar algumas premissas perceptíveis nas conceituações ou impressões sobre o regionalismo, palavra semanticamente ligada às questões de ocupação do solo, de divisão territorial e as consequentes partilhas advindas desse processo. É nesse rastro que compreendemos a recorrência de adjetivos como cultivado e culto em diversas referências ao escritor regionalista, aquele que, sendo culto retrata seus avessos, o homem e os espaços incultos, não cultivados – polos que Monteiro Lobato, em carta de 20 de outubro de 1914 a Godofredo Rangel, estende a todo escritor ao afirmar que “entre os olhos dos homens cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades”²³. Relação entre o homem culto e a terra que Coelho Neto, em carta a Valdomiro Silveira, aciona para tratar de sua escrita como a própria terra cultivada: “no palmo

²¹ CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El Rey D. Manuel*. Apresentação de Rubem Braga. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 88.

²² Em *Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss (1996, p. 99) ressalta a diferença ao afirmar que na América, entre “o homem e o solo, jamais se instaurou essa reciprocidade atenta que, no Velho Mundo, assenta a intimidade milenar durante a qual eles se amoldaram mutuamente”.

²³ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Organização Edgar Cavalheiro. São Paulo: Brasiliense, 1964. v. 1, p. 362.

de terra que Deus me deu cultivo um pouco de tudo, para todos os gostos: tenho canteiros de flores e talhões onde entouxam repolhos”²⁴.

Sinalizando, assim, as divergentes opiniões sobre a qualidade de seus textos, desiguais esteticamente em razão de sua frequente contribuição com veículos impressos, Coelho Neto se vale das metáforas ligadas à natureza para afirmar que para o seu “gozo”, sua inspiração, vai buscar “na encosta da montanha”, onde “cresce, ramalhudo e sonoro, espesso arvoredo”, um “tronco rijo, ressumando seiva, e nele falquejo uma figura robusta. Ando agora a destorar um jequitibá formidável. A obra será truculenta”²⁵. Nos movimentos de cultivar “um pouco de tudo” e de lapidar um “tronco” tal como retirado da natureza, Coelho Neto nos reenvia às relações do escritor associado ao regionalismo com a terra, da qual derivam suas qualidades e fraquezas. Aliás, é Coelho Neto um dos escritores lidos a partir do que seria demérito de sua obra de viés regional, ou seja, os excessos verbais e a estreiteza nas representações da terra e do homem a ela vinculado – traços negativos aos quais poderíamos associar a expressão usada por Mário de Andrade ao tratar do regionalismo: praga. E o regionalismo enquanto praga nas letras nacionais, mais uma vez nos faz retornar às imagens do cultivo, uma vez que a palavra praga, significando a erva daninha, uma doença que se alastra e destrói plantações, abala a validade do conceito nessa base semântica pela qual participa da cultura.

Podemos, assim, relacionando palavras e seus sentidos possíveis, ensaiar compreender a persistência de um debate que envolve a arte e a política, num país em que as questões da terra, ocupada e vivida, ainda mobilizam reflexões e questionamentos pertinentes a uma sociedade atravessada por atritos e descompassos diversos – o que pode ser um dos elementos de encanto desse espaço da indefinição e dos atritos que é o sertão, palavra cuja força pode também explicar a atração pelo conceito a ela associado. Ou, se considerarmos incoerente levantar tais questões em um tempo, o nosso, no qual os constantes intercâmbios e deslocamentos espaciais e culturais dão a impressão de que são as fronteiras, as coordenadas regionais ou nacionais vazias de sentido, podemos, em busca de possibilidades de leitura, recorrer a um outro conceito, registrado no texto de Bosi ao comentar a litania cabocla em São Paulo, bem como no de Herasmo Braga ao justificar o neorregionalismo: anacronismo. Ao tratar de um novo regionalismo, este pesquisador tem o cuidado de dizer que este “não vem marcado pelas limitações impostas de sublitteratura ou de desenvolvimento estético e temático anacrônicos” (BRITO, 2017, p. 34-35), valor negativo que Bosi matiza diante da imagem do

²⁴ Carta manuscrita de Coelho Neto a Valdomiro Silveira, Rio de Janeiro, 25 fev. 1917. Fundo Valdomiro Silveira, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Universidade de São Paulo, acervo em catalogação.

²⁵ Ibidem.

capelão que rezava em latim, cuja presença “singularmente anacrônica já dizia muito da autonomia do culto popular em face da hierarquia oficial” (BOSI, 1992, p. 50). Tal como Bosi, talvez seja com o auxílio das imagens que possamos, deslocando o anacronismo de seu sentido negativo, revisitar por outra via o regionalismo.

1.2 As imagens

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” – assim Georges Didi-Huberman (2015, p. 15) introduz suas considerações sobre “A história da arte como disciplina anacrônica”²⁶, e o faz convidando-nos a olhar “um instante [...] um afresco do Convento de São Marcos, em Florença”. Realizado nos anos 1440, de provável autoria do Beato Angelico, frade dominicano que morava no convento, o afresco se dá a ver em um corredor da clausura, emoldurado pela brancura da cal da parede que destaca também uma “Sacra conversação”. Sendo “o pano do afresco vermelho, crivado de manchas erráticas” enquanto a cena pintada acima é uma representação identificada com a iconografia sacra do Renascimento, o espectador vê na “dupla diferença” uma “deflagração: um fogo de artifício que traz ainda o traço de seu jorro originário” perpetuando-se como “uma constelação de estrelas fixas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15-16). Como constelação, palavra que sugere o que não pode ser ordenado linearmente, o afresco destoa da representação clássica descrita nas histórias da arte, remetendo o espectador ao presente, um presente que “pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Assim, nos diz Didi-Huberman (2015, p. 16), diante de uma imagem antiga o presente constantemente se reconfigura e, em via de mão dupla, diante de uma imagem contemporânea é o passado a se reconfigurar, uma vez que sendo a imagem um “elemento da duração”, ela “só se torna pensável numa construção da memória”. A percepção não do presente numa antiga imagem, como no afresco de Fra Angelico, mas do passado no presente é experiência que as fotografias publicadas por Pedro Ribeiro, no livro *Vida caipira*, possibilitam ao leitor espectador, colocado diante de imagens que destoam do ritmo acelerado, mediado pela tecnologia, das grandes cidades. Proveniente de uma tese concluída em 2002²⁷, o livro editado

²⁶ Título da abertura de seu livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

²⁷ RIBEIRO MOREIRA, Pedro. *Fotografias e histórias de vida: famílias caipiras do Alto Vale do Paraíba*. 2002. 409 f. Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

em 2016 reúne cenas captadas no cotidiano da família Monteiro em seu sítio localizado “nos sertões do município de Cunha” (RIBEIRO, 2016, p. 11), no Alto Vale do Paraíba, São Paulo.

Mesclando às imagens um roteiro textual, o autor apresenta “uma pequena parte da história de uma família caipira”, parte que, “tal qual uma fotografia, é um recorte no espaço e no tempo” (RIBEIRO, 2016, p. 11). Recorte pelo qual acompanhamos fragmentos da rotina familiar: os afazeres domésticos de dona Dita, Benedita Maria da Conceição Monteiro, esposa de Maurílio que trabalha em seu roçado e na ordenha das vacas criadas por seu filho, José Maurílio, na Fazenda Esperança, filho que segue vivendo no campo, assim como a ainda jovem Maíra, diferentemente do irmão, Roque Clayton, que migrara para a periferia de Aparecida. Alguns *flashes* capturados do dia a dia da família, os homens no trabalho com a terra, as mulheres nas tarefas domésticas, a limpeza da casa, a costura, a preparação das refeições, tarefas das quais em momentos de folga o pai Maurílio participa, especialmente no que se refere ao conserto e fabricação de objetos, vão tecendo uma narrativa iniciada pela descrição do núcleo que a todos agrega: a casa.

No meio da manhã sonolenta, três cachorros vigiam a casa de pau a pique, o paiol, as flores e as frutas que crescem pelas bordas do terreiro, a bica no fundo da casa e o bambuzal, mais distante. Trata-se de uma casa de caboclo, retrato de um tempo que quase não se move. Um mundo de morros circunda a grande mancha do terreiro bem varrido, cuja cor se mistura à das paredes da casa, barreadas do mesmo chão. As construções em redor revelam um crescimento gradual do conjunto – casa, rancho, paiol, chiqueiro nos fundos... Mas cessam aí as influências do crescimento orgânico. Outras construções ainda estavam por surgir durante o tempo de nosso convívio – e sem planejamento, como se caracterizam a maioria dos assentamentos portugueses nessa terra. (RIBEIRO, 2016, p.17)

A casa de pau a pique cravada em meio aos morros, circundada por outras construções planejadas e não planejadas, estas relacionadas aos costumes legados dos portugueses, herança que Sérgio Buarque leu a partir da metáfora do semeador, é “retrato de um tempo que quase não se move” (RIBEIRO, 2016, p. 17), a paisagem e a habitação coincidindo curiosamente, como nota o visitante, com as descrições presentes em alguns contos de Monteiro Lobato. Contos como “Pedro Pichorra”, acionado pelo fotógrafo a partir de seu cenário, centrado num casebre de palha, o quintal varrido com seu poço e o lavadouro em meio a um vasto campo verde, que parece coincidir com a morada dos Monteiro no presente. Comparação que merece a ressalva de que não se trata de ler negativamente a cena do presente, como um “desleixo histórico”, expressão captada de *Raízes do Brasil*, ou estereótipo do atraso como fizera o autor de Jeca Tatu, mas de perceber na “permanência desses elementos da paisagem nos pequenos sítios do Alto Vale do Paraíba, mais de um século depois” uma persistência que é “confirmação

de consistência cultural, e é também evidência da temporalidade de longa duração em que se dá a história das pessoas que ali vivem” (RIBEIRO, 2016, p. 17).

Essa “temporalidade de longa duração” se faz perceber nas diversas imagens familiares, estendidas à convivência com amigos e parentes, também registrados nos encontros, festas religiosas e mutirões. Como atividades que se repetem cotidianamente, lastreadas num fazer artesanal e comunitário, vemos Maurílio no roçado, encangando a mula, “à moda antiga”, trançando cestos ou buscando cana para o gado; seu filho José Maurílio na ordenha, dona Dita fazendo queijo e Maíra levando para casa a água que retirara da bica; os companheiros Zé Alves e Tinho unindo-se a Maurílio parar roçar o pasto de Dito Jorge que, já idoso, não consegue mais fazer os trabalhos de roçado.

De forma mais intensa, são os momentos de ócio, intermeados às horas de trabalho, a reforçar a impressão de um tempo lento, tempo das pausas para o fumo, para as conversas e para o descanso do corpo recostado nos beirais de portas e janelas, estes “espaços liminares, exterior e interior” (RIBEIRO, 2016, p. 18) nos quais, em mais de um momento, Maurílio e dona Dita são fotografados, cenas que nos permitem, inclusive, uma interlocução com algumas pinturas realizadas por José Ferraz de Almeida Júnior em fins do século XIX. Em duas fotografias dona Dita surge de perfil, uma com os braços apoiados no beiral da janela, outra sentada na soleira da porta, em ambas a olhar o pátio, ou, melhor, numa introspecção que sugere menos um olhar para fora do que para dentro como quem “‘matuta matutando’, os olhos perdidos na imensidão da paisagem enquanto mira em si mesma” (RIBEIRO, 2016, p. 18). Gesto que dá ao espectador, que assim a registra, a impressão de uma melancolia, “melancolia de intimidade quase física com o silêncio, quebrado apenas pelo cacarejar esparso da galinhada ou pelo farfalar do bambuzal quando sopra um vento mais forte, espalhando pelo terreiro o odor da lenha que queima durante toda a manhã” (RIBEIRO, 2016, p. 18).



Figura 1. “Dona Dita, set. 1998”, Pedro Ribeiro (2016, p. 28).



Figura 2. “Benedita Maria da Conceição Monteiro (dona Dita), Sítio dos Monteiro, fev. 1998”, Pedro Ribeiro (2016, p. 25).

Captando de dentro da casa, a mãe e esposa a olhar, de perfil, para um ponto que não conseguimos definir, o fotógrafo nos apresenta, nestas imagens, um recorte desses limiares, entre exterior e interior, num jogo de claro e escuro que torna definíveis fragmentos da paisagem. Assim podemos, como fragmentos, perceber na segunda fotografia (figura 2) uma construção que pode ser o paiol, um varal com uma calça estendida a secar, uma galinha ciscando na beirada da porta da casa, um cachorro deitado, em contraposição ao interior da moradia, sombreado, onde está o corpo de dona Dita, cujas roupas escuras compõem o ambiente carente de luz, sugestivo da pouca visibilidade que se torna aguda em relação ao olhar da mulher, em sua “intimidade quase física com o silêncio”, intimidade da qual o espectador não pode participar.

Essa foto, inserida na capa de *Vida caipira*, indicia, como um lastro do passado, uma divisão entre o universo masculino e feminino, uma vez que este “fica circunscrito ao domínio da casa, em contraposição à paisagem quase sem escalas dos campos, metáfora de um universo masculino extremamente dinâmico. Enquanto a mulher se ocupa do terreiro, o marido planta uma encosta” (RIBEIRO, 2016, p. 20). Diferenças entre os espaços que o visitante percebe nos acessos à casa, onde os amigos são recebidos na cozinha, “espaço de recepção” (único fotografado no interior da casa), enquanto os espaços mais íntimos são acessados somente por mulheres, “comadres e amigas” que “têm liberdade para adentrar o mundo feminino dos quartos, como uma extensão de suas próprias casas” (RIBEIRO, 2016, p. 20).

Recompondo num lance estes espaços, entre o terreiro e a intimidade da casa, ocupados pelas mulheres, estas responsáveis por certas impressões legadas por alguns cronistas viajantes, como Auguste de Saint-Hilaire no início do século XIX, de que seriam as habitantes do interior arredias aos olhos dos estranhos, Pedro Ribeiro nos permite vislumbrar nesta imagem do

presente alguns traços do passado, retratados por Almeida Júnior a partir da pintura de alguns tipos do interior paulista, caso do quadro *Nhá Chica* (1895). Neste, uma mulher, dispersamente fumando um cachimbo, olha da janela a paisagem que o espectador só consegue vislumbrar como uma pequena fresta, pela qual a luz do dia confere contorno a fragmentos do céu, do arvoredo e do cercado da casa, luz que incide sobre Nhá Chica de forma a percebermos bem seu perfil, o que não ocorre em relação ao espaço da intimidade ao redor, a casa, que permanece neste escuro da representação.



Figura 3. *Nhá Chica*, Almeida Júnior, óleo sobre tela, 1895. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

As duas imagens, a pintura do passado e a fotografia do presente, capturam o olhar vago das mulheres colocadas nesta posição intermediária, da casa e do terreiro, olhar que fixa um ponto além da representação, ponto que integra uma experiência que só a elas pertence, indiciando que nestes corpos e espaços há algo que resiste à leitura daqueles que lhes são estrangeiros. Se nas fotografias nas quais dona Dita se recosta nos beirais de portas e janelas percebemos a mulher numa projeção de dentro para fora, o homem ganha a cena numa figuração por processo inverso, um *flash* externo. Sentado na soleira de entrada da casa, os pés descalços apoiados em um degrau irregular que dá acesso ao terreiro, onde ciscam algumas galinhas próximas a um cachorro deitado, Maurílio é retratado em um “momento de ócio”, como indica a legenda da imagem, a partir de um ângulo que o captura de frente, as mãos cruzadas, os olhos semicerrados no movimento de um bocejo que faz seu olhar se desviar da câmera. O corpo projetado no espaço externo se define pela luz que não alcança o espaço interno da casa, cuja sala e seus objetos não são discerníveis na penumbra recortada na abertura da porta.



Figura 4. “Maurílio em momento de ócio, abr. 1998”, Pedro Ribeiro (2016, p. 45).

Tal momento de ócio, assim representado, permite ao espectador uma associação com outra tela de Almeida Júnior, centrada agora em um tipo masculino do interior, o *Caipira picando fumo* (1893). Nesta, o homem, com os pés descalços, sentado em um dos degraus rústicos que dá acesso à moradia, cuja porta está cerrada, entretém-se na confecção de um cigarro de palha e, neste movimento, coloca todo seu olhar nessa tarefa, de forma a figurar-se alheio ao que o rodeia ou àqueles que o espiam nessa atividade também relacionada aos momentos ociosos.

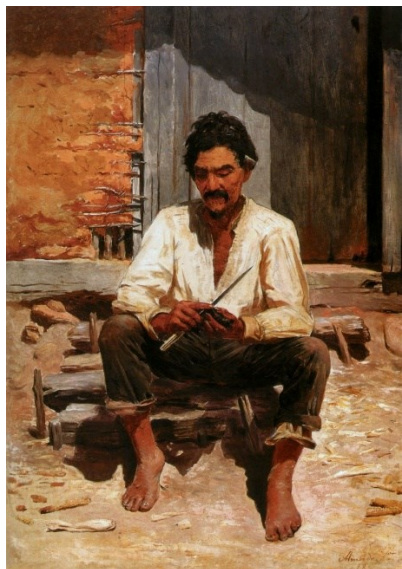


Figura 5. *Caipira picando fumo*, Almeida Júnior, óleo sobre tela, 1893. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ainda que Maurílio e dona Dita tenham seu cotidiano capturado também em imagens nas quais ambos estão do lado interno da casa, na cozinha, ou do lado externo, como no dia em que, sentados no banco de madeira, posaram para uma fotografia encomendada por eles a Pedro Ribeiro a fim de enviar aos parentes, momento solene que exigiu as melhores roupas e adereços, são significativos estes registros nos quais a mulher se encontra no interior da morada, nos beirais de portas e janelas, e o homem, em perspectiva inversa, sentado no lado externo da casa, curtindo o ócio numa integração maior com os espaços abertos. Posições que nos permitem reconhecer traços comuns com as representações do passado, indiciadores de certa permanência de costumes e de divisões de ocupações que fazem com que uma imagem, “pensável numa construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16), instaure diálogos com outras, de outro século, na perspectiva de um tempo de longa duração.

Tempo de pausas que a fotografia de “Nhô Quinho na festa de São José da Boa Vista” intensifica, uma vez que o senhor idoso é flagrado recostado na parede, apenas seu tronco aparecendo ao espectador que fica na suspensão de um corpo que parece arquear adormecido. A longa barba branca, o chapéu na cabeça, cuja sombra se projeta mais arqueada na parede de cal, a camisa semiaberta, os olhos cerrados, Nhô Quinho nos integra num tempo lento, não da agonia de uma tradição, mas de sua permanência, a qual aos olhos mais urbanos pode soar como atraso ou decadência.

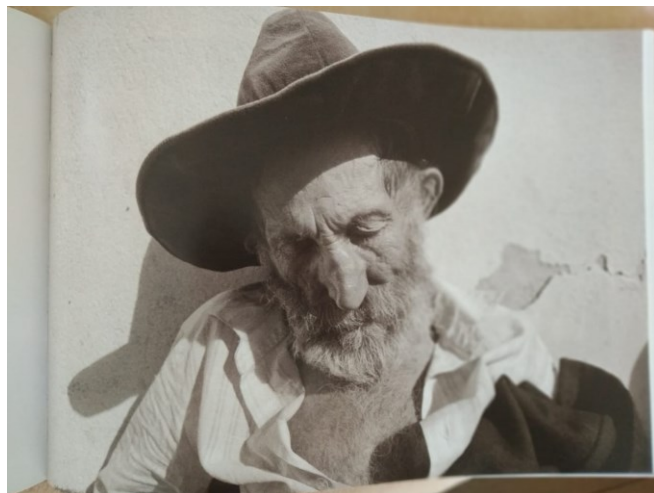


Figura 6. “Nhô Quinho na Festa de São José da Boa Vista”, abr. 1998”, Pedro Ribeiro (2016, p. 97).

Afastando a impressão de atraso ou decadência, Pedro Ribeiro destaca que a comunidade do Engenho, bairro rural em que se situa o sítio dos Monteiro, não está apartada do contato com as cidades e seus serviços, tampouco retida num tempo estanque de algumas

tradições e modos de viver, uma vez que seus habitantes foram afetados pelas novas atividades agropecuárias, pelas novidades, como o velho fusca em que José Maurílio sai a procurar diversão na cidade. Nesse sentido, as famílias que ali vivem permanecem em suas terras, numa economia comunitária que não exclui os escambos, por opção, uma “resistência que, vez ou outra, nos confunde, fazendo-se passar por teimosia e reação às possibilidades de mudança” (RIBEIRO, 2016, p. 130). Resistência cultural que Alfredo Bosi percebeu na litania cabocla, em 1975, na capelinha erguida “a uns cem metros da via Raposo Tavares, naquele estirão onde a estrada sobe de Vargem Grande. Ou, com maior justeza, fica na Vila Camargo, no quintal da casa de Nhá-Leonor” (BOSI, 1992, p. 49), localização que o visitante ressalta não se tratar de bairro rural, ainda que geograficamente se afaste um pouco da cidade. Sendo seus participantes integrantes de uma economia de mercado afinada com o grande centro urbano, a reunião dos mesmos numa festa religiosa em que o latim litúrgico retornava “em prosódia e em música de viola caipira” indicava uma persistência simbólica, uma autonomia de expressão popular, que Bosi (1992, p. 50) condensa na imagem do capelão “singularmente anacrônico” que conduzira a celebração, imagem sugestiva do entrecruzar de tempos e práticas culturais que experimentamos nas sequências de fotos da família Monteiro, seu sítio e vizinhança estabelecidos na zona rural.

As imagens podem assim, como sugere Didi-Huberman, nos instigar à problematização de um tempo linear e homogêneo, excludente do que destoava das premissas do progresso ou da “evolução” em termos sociais, econômicos e culturais, premissas que fazem soar anacrônico o que escapa de sua linha ascendente. A arte, como ensina o afresco de Fra Angelico pelo olhar deste pesquisador, pode nos desviar desse tempo linear e vazio que está na raiz ordenadora de sua história e, nesse movimento, deslocar o anacronismo de seu sentido preponderantemente negativo, deslocamento que nos pode ser útil na revisitação do regionalismo como tendência não raro considerada anacrônica no presente, à qual foram associadas as figuras, frequentemente confundidas semanticamente, do sertanejo, do caboclo, do caipira. Figuras que retornam, como nas imagens de Pedro Ribeiro, de forma a embaralhar esta ordenação, inerente também às histórias de nossa literatura, que as estancaram em determinados momentos do passado. É repensando as premissas de ordem da história da arte, o apagamento do que destoava dos esquemas de leitura da arte renascentista, apagamento do afresco que se dava a ver na proximidade com a *Sacra conversação*, que Didi-Huberman tece uma leitura do anacronismo, esse movimento recusado por historiadores uma vez que significaria uma discordância entre os tempos, uma projeção inadequada do presente sobre o passado, de conceitos e valores que a este não seriam pertinentes, ou ainda um retorno de ideias ou imagens inerentes ao passado em

um presente avesso a este movimento, elementos passados assim considerados fora de moda, fora de tempo e de lugar.

Diante do afresco e das questões que ele instigava, o autor, mobilizado pelos estudos de Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Eisntein, toma como desafio de seu trabalho “estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo”, rastro foucaultiano de pensar os saberes em seus movimentos constantes de “aproximar e isolar, de analisar, ajustar e encaixar conteúdos” (FOUCAULT, 1981, p. 9) que agrega à pergunta lançada em *As palavras e as coisas* – “Em que ‘tábua’, segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas?” (FOUCAULT, 1981, p. 9) –, a dinâmica do que escapa à distribuição ou dela é excluído. É à própria história como disciplina que se dirige, então, o questionamento sobre o anacronismo enquanto um paradoxo que persiste na construção do conhecimento ao se considerar que, mesmo sendo o ideal do historiador “interpretar o passado com categorias do passado”, este só é pensável no presente, o que torna inevitável o anacronismo percebido no próprio fazer historiográfico como “menos um erro científico do que uma falta cometida em face da convivência dos tempos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 20, 41).

Sendo possível ao historiador da arte pensar Fra Angelico, nas múltiplas temporalidades que aciona em seu afresco, o qual está ligado a antigas práticas picturais da Igreja, como um artista anacrônico, cujo fazer não seria compreendido nem por um de seus contemporâneos, o que indicia o fato de estes “se compreenderem menos do que indivíduos separados no tempo”, uma vez que a “concordância dos tempos – quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21), o anacronismo torna-se um risco produtivo a mobilizar as convivências que parecia ameaçar. Nesse sentido, é enquanto um “verdadeiro *pharmakon* da história” que o anacronismo pode ser lido na prática de historiadores, como os da escola dos Annales, que dão a perceber a “coexistência das durações heterogêneas” e as diversas temporalidades sociais, mas refutam a “hipótese fundadora” dessa percepção do heterogêneo, refutam o “disparate do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 37, 45). Assumido como inerente ao trabalho historiográfico, que parte do presente para ensaiar suas sínteses e, por outro lado, como perigo de irracionalidade ou disparate causadores de certo mal-estar em função de algumas aproximações, ou de uma “espécie de semelhança deslocada”, percebida por Didi-Huberman (2015, p. 26) ao parar diante do afresco e rememorar os trabalhos de Jackson Pollock, ainda que não se pudesse dizer de influências ou pontes estéticas entre os dois artistas, o anacronismo em sua ambivalência de

veneno remédio pode nos permitir um risco, o de ler o regionalismo, em sua anacronia, como veneno remédio nas escritas historiográficas da literatura brasileira.

Tal “semelhança deslocada” que faz com que, mirando as imagens capturadas por Pedro Ribeiro, retornemos às pinturas de Almeida Júnior num movimento de aproximação que reatualiza o passado, então presentificado, pode ser um processo também percebido em relação à literatura que, em diversos momentos, provocou em autores e leitores essa impressão de retorno do passado no presente, mas um retorno do que nesse passado parecia ou deveria ser superado. É assim que, ao final de seu roteiro fotográfico, o autor de *Vida caipira* se detém em alguns sinônimos dicionarizados deste adjetivo, usado em relação ao camponês paulista – restrição geográfica que Antonio Candido frisou em *Os parceiros do Rio Bonito* –, para, notando o teor negativo de sinônimos como “jeca [...] indivíduo sem traquejo social; cafona; casca-grossa”, questionar “quem é, afinal, esse tipo étnico e cultural que, em dados momentos, irrompe heroicamente como referência aos pioneiros que se embrenharam por esses sertões sem fim e consolidaram sua ocupação, para logo em seguida ressurgir como a materialização da ignorância, do conservadorismo e da ‘falta de cultura’?” (RIBEIRO, 2016, p. 125). O caipira, como estereótipo do atraso, da carência de um Brasil arcaico como o imaginara Monteiro Lobato, participaria de uma etapa a ser superada, o que explica o estranhamento ou desconforto diante de seu retorno em temporalidades diversas, como a nossa em que Pedro Ribeiro os fotografa e os relê a partir de uma perspectiva de convivência entre tempos e modos de vida.

Ao ressaltar o equívoco em considerar o universo rural “como fase evolutiva, inevitável e anterior ao urbano, como se todo camponês, um dia, viesse a ser necessariamente um cidadão”, o que resultaria em uma visão de história “unidirecional, de estruturas sequenciais e sobrepostas, em que uma seria mais atrasada em relação à outra mais evoluída”, Ribeiro (2016, p. 128) propõe um outro olhar sobre o caipira e sua cultura. Um olhar que os percebe numa confluência com a cultura urbana, de forma a notar as diferenças, mas também as integrações culturais; os trânsitos que desencadeiam migrações, mas também uma permanência na terra que torna superficiais as modificações trazidas pelo contato com as cidades e seus processos de industrialização, resultando na manutenção das estruturas culturais, sociais e econômicas de base rural.

Esta vivência na terra, lastreada nas tradições comunitárias do escambo, mutirões, festas religiosas e benzeções, é sinal de uma persistência que rememora o que o autor considera negado pela cultura urbana pautada nos ideais de modernização, “a origem agrária de toda civilização” (RIBEIRO, 2016, p. 125). Tal origem, como antes indicamos ao pensar as palavras, parece estar na base de diversas leituras sobre o Brasil, sua história e literatura, nas quais é

possível notar um processo constante de ressignificação da herança colonial, pautada na ocupação da terra, como parte de um processo evolutivo de construção da autonomia simbólica da nação, processo que nos permite perceber certos caminhos que conduziram da idealização à caricatura figuras arraigadas à terra, como o caipira, o sertanejo – o que Pedro Ribeiro coloca como a ambivalência dessa imagem que significou o heroísmo dos pioneiros desbravadores e, tempos depois, a ignorância e o atraso no corpo da nação.

É na discussão em torno do regionalismo em nossas letras que essa ambivalência se faz sentir de forma intensa, do que a leitura proposta por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* pode ser exemplar. Lendo a literatura brasileira, “galho da portuguesa”, em seus processos formativos, o autor percebe no regionalismo romântico um “fator decisivo de autonomia literária e, pela quota de observação que implicava, importante contrapeso realista” (CANDIDO, 2007, p. 436), importância que, na “literatura sertaneja” de autores como Afonso Arinos e Coelho Neto, transmuta-se em excesso que dá lugar a um regionalismo pós-romântico que corresponderia “à pior subliteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio” (CANDIDO, 2007, p. 528). Se autores como José de Alencar e Bernardo Guimarães valeram-se das paisagens regionais como “quadro natural e social em que se passavam atos e sentimentos sobre os quais incidia a atenção do ficcionista”, este não rasurando para tanto a humanidade dos personagens, os autores alinhados ao realismo-naturalismo tenderiam a “anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo”, o que corresponderia a uma “alienação do homem dentro da literatura, uma reificação de sua substância espiritual, até pô-la no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade” (CANDIDO, 2007, p. 528).

Nessa condição ambivalente de instrumento válido na formação literária e, ao mesmo tempo, equívoco estético e social, que aliena e reifica o homem, o regionalismo é etapa de um processo evolutivo que, numa literatura jovem e em processo de amadurecimento, ainda teria uma função e um lugar:

O regionalismo dos românticos [...] constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos. Por isso, o regionalismo – o verdadeiro e o fecundo – que aparece nesta fase com Bernardo Guimarães tem a importância que lhe reconhecemos [...]. Enquanto nas literaturas evoluídas do Ocidente ele é quase sempre um subproduto sem maiores consequências (uma espécie de bairrismo literário), no Brasil, que ainda se apalpa e estremece a cada momento com as surpresas

do próprio corpo, foi e é um instrumento de descoberta. (CANDIDO, 2007, p. 529)

Na perspectiva da evolução, de um processo que caminha para o constante aprimoramento da arte, uma etapa sucedendo-se à outra em termos de superação, o regionalismo teria sua validade enquanto instrumento dessa dinâmica formativa. Contudo, seu vigor, se assim podemos dizer, nas construções de pontes simbólicas entre o homem e a terra, o corpo a se descobrir, no lugar de torná-lo superável, o dissemina de tal forma, como “praga nefasta” ou ramificação do “moderno romance, sobretudo no galho nordestino”, que o autor da *Formação* retorna ao tema na perspectiva do subdesenvolvimento, como anteriormente mencionado. Nesse sentido, do pitoresco à consciência do atraso, e à superação do mesmo em arte, o regionalismo permaneceria como instrumento numa literatura que não está equiparada às “evoluídas do Ocidente”, o que se relacionaria aos quadros sociais e econômicos de um país cujas desigualdades são índices de subdesenvolvimento.

É assim, como remédio na formação de uma literatura nacional, com feições próprias, e veneno que indicia a imaturidade da mesma que, à semelhança do *pharmakon*, o regionalismo, permanecendo nas considerações da crítica, deságua em anacronismo, este desajuste temporal que desorganiza qualquer traçado evolutivo. Ainda que, em seu recorrente retorno, notado especialmente na negatividade da arte que se prende a estereótipos ou a bairrismos, texto que, como afirma Alfredo Bosi (1994, p. 141), entre os extremos do pitoresco e da transfiguração rosiana do dado local, “está fadado a ser literatura de segunda plana que se louva por tradição escolar ou, nos melhores casos, por amor ao documento bruto que transmite”, o regionalismo se manteve, como observa Alberto Moreiras²⁸, como paradigma epistemológico para a busca ou afirmação de certa diferença identitária que marca diversos textos latino-americanos.

Assim, percebendo no dilema de, ao mesmo tempo, afirmar e abandonar a singularidade cultural, que subjaz à reflexão de Antonio Candido em seu texto “Literatura e subdesenvolvimento”, a relação entre a ênfase regionalista e a “ênfase na singularidade cultural” que simboliza “a defesa propriamente latino-americana contra a absorção total” dessa pelos paradigmas da Europa, Moreiras (2001, p. 204) sinaliza a contradição que faz dessa defesa justamente um ajuste em relação aos paradigmas europeus, uma vez que a literatura somente alcançaria maturidade na superação das peculiaridades, ou seja, a partir de sua universalidade. A superação do regionalismo corresponderia, assim, à superação da singularidade ou da

²⁸ No texto “O nacional popular em Candido e Borges”. Em MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 197-220.

diferença, o que resulta no apagamento desse outro que a habitava, outro que Moreiras lê nos termos da subalternidade.

Nesse sentido, como paradigma para a busca e formação de uma identidade, o regionalismo integra positivamente as escritas de nossa historiografia literária, mas, constituindo o corpo de uma diferença que se busca adequar aos preceitos de universalidade das artes, é também o elemento estranho e de estranhamento, um conceito que parece esvaziado de utilidade ou significação, sobretudo quando não está mais em questão a formação ou validação de uma literatura nacional. Em nossa contemporaneidade sua ressignificação tem de lidar com tal desconforto ou mal-estar, o de retornar a uma discussão que parece pertinente a outro tempo; tem de lidar com os riscos do anacronismo e, se tomamos este como um ritmo inerente a todas as contemporaneidades, como sugere Didi-Huberman, percebemos que, talvez, não seja somente em nosso tempo que o regionalismo, deslocado de seu valor positivo, se dá a ver na dubiedade de uma afirmação cultural e, por outro lado, um erro, um excesso, um equívoco que frisa o que é típico, particular de uma região em detrimento da nacionalidade ou, ainda, da universalidade. Se voltamos às considerações de José Lins do Rego, anteriormente citadas, sobre o regionalismo de Gilberto Freyre, que não corresponderia a uma idealização pitoresca tampouco a um caipirismo paulista, percebemos que há aí a rejeição do que naquele momento poderia soar anacrônico, por ser de outro tempo, outra visão já superada.

Assim também, retornando a algumas considerações tecidas, em fins do século XIX, por Sílvio Romero sobre o “sertanejismo dos poetas do norte”, presentes em sua *História da literatura brasileira*, é possível perceber o equilíbrio instável que ele ensaia esboçar entre a validade da expressão local e a necessária qualidade que a faria ultrapassar a condição local, entre a necessidade de captar peculiaridades regionais e a necessidade de não exaltá-las em favor de uma percepção geral do quadro artístico nacional. Ao tratar do sertanejismo, Sílvio Romero comenta a produção do Norte a partir da constatação de uma oposição entre os eixos Norte e Sul, responsável por tornar muito do que se produzia no primeiro desconhecido nos circuitos culturais do segundo, um “desarranjo, que se vai acentuando cada vez mais e assumindo as proporções de verdadeiro desdém por tudo quanto é nortista, tudo que não é do Rio e das cinco províncias ou Estados do Sul” (ROMERO, 1949, p. 11). Ressaltando que não participa de “tais preconceitos e exclusivismos” e que não trabalha “para fragmentos do Brasil, meu labor é para o grande todo, a grande pátria”, o crítico apresenta a poesia sertaneja como um “gênero difícilimo, porque tem a maior facilidade em descambar do belo para o ridículo” (ROMERO, 1949, p. 11). É ensejando a percepção do que seria de fato poético, digno de

qualificação estética, que alerta especialmente para os excessos que veem poesia em tudo o que é interiorano por arroubo localista:

No viver das populações campestres, especialmente em algumas lendas tradicionais, em alguns costumes graciosos, há muita poesia, mas é só isto. Se se quiser ir além e divisar poesia em tudo ali, até naquilo que é de um prosaísmo acabrunhador, é um gravíssimo desacerto. Não vamos agora supor que só na ignorância, na rudeza, na barbaria do sertanejo é que há poesia, e que esta haja saído foragida dos centros civilizados e se tenha ido abrigar absolutamente entre matutos, tabaréus, caipiras, sertanejos, garimpeiros e quantas classes rudes e semibravias habitam a vasta zona central do enormíssimo Brasil. É preciso muito jeito com estas coisas [...] Compreende-se bem que se o princípio da estética sertaneja se estendesse, se generalizasse, e avassalasse todos os poetas brasileiros desde 1500 até hoje, não haveria neste mundo coisa tão insípida quanto a literatura nacional. Já se vê, pois, que o princípio do sertanejismo não comporta a generalização e muito menos a universalidade. E se o sertanejismo, o campestinismo for daquilo que houver de mais secundário, de mais particular, de menos geral e capaz de interesse, ainda pior será ele. E deste último possuímos infelizmente muitas amostras em nossa literatura. (ROMERO, 1949, p. 68-70)

Como uma das primeiras extensas obras historiográficas de nossa literatura, é significativo que, ao lidar com a seleção e qualificação de obras pertinentes aos panoramas nacionais em função do dado local, a *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero traga ao leitor, no movimento mesmo de destacar a importância da poesia sertaneja no que é belo, as severas ressalvas sobre uma expressão popular que estaria associada à “ignorância”, “rudeza” e “barbaria do sertanejo” – negativização que parte de uma distância em relação aos “centros civilizados” e, poderíamos acrescentar, da cultura letrada que estabelece semelhantes distinções. Estamos aqui, na escrita desse pesquisador alinhado ao discurso positivista das ciências, distantes de uma idealização romântica das “populações campestres”, e próximos de uma percepção que reconhece o valor das peculiaridades na construção historiográfica da literatura nacional, mas o faz almejando o “belo”, o “universal”, de forma que as práticas artísticas ou estilos caminhem, nas suas diferenças, rumo a uma evolução de nossas artes num trajeto que parte do mais particular para o mais geral – o que fica explícito em sua reflexão sobre o disparate de uma literatura que abarcasse somente o sertanejismo, o qual, em sua particularidade, não seria compatível com a generalização ou a universalidade.

É no sentido dessa evolução que muitos estudos historiográficos caminham, ainda que muitos desloquem o problema dessa percepção negativa em relação ao homem do campo para os escritores que o tomam como tema de ficcionalização. Em Sílvio Romero a rasura ou a transposição do sertanejo como “peça da paisagem”, em expressão de Candido, está em sua escrita, o que outros pesquisadores, como o próprio Candido e Alfredo Bosi, perceberão como um problema do escritor que se dedica ao sertanejismo e ao regionalismo, problema que dá

margem a uma literatura secundária de que, os três autores afirmam, haveria numerosos exemplos em nossas letras, tão numerosos que Candido os classifica, à semelhança de Mário de Andrade, como “praga”.

Permitindo-nos pensar, em lugar de sertanejismo, o regionalismo como o “princípio”, do qual falava Romero, que “não comporta a generalização e muito menos a universalidade”, percebemos que, em sua incompatibilidade com os quadros gerais, as sínteses ou convivências entre estilos e épocas distintas que dão a ver o progressivo amadurecimento artístico de um povo, o regionalismo constitui, mais do que o elemento da diferença a contribuir no processo evolutivo, o risco do estancamento desse processo, risco de perda, de desordenação. Por isso, o mais particular deve ser evitado, pois sua prevalência poderia significar um desvio em relação ao curso linear e ascendente das artes numa perspectiva de história pautada no tempo homogêneo do progresso.

Como remédio veneno, o excesso implica o risco de morte, sendo recomendável, de acordo com Sílvio Romero (1949, p. 69), nem a “proscrição do individualismo, do nacionalismo, ou de toda outra qualquer diferenciação justa, necessária e hábil na literatura e n’arte” tampouco a “absolvição de certo universalismo, certo cosmopolitismo banal e impertinente” – busca de equilíbrio que se resolve na afirmação de que “isto quer dizer que em todo e qualquer assunto, por mais local que seja, deve-se procurar aquela face geral capaz de interessar ao homem, a todos os homens de qualquer tempo e qualquer lugar” (ROMERO, 1949, p. 69). Afirmação que encontramos, em termos semelhantes, naquela busca pelo sentimento íntimo, ao qual se referia Machado de Assis no ensaio “Instinto de nacionalidade”, capaz de tornar o brasileiro “homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1974, p. 345).

Para ser homem de seu tempo, tratando de assuntos imediatos ou remotos, seria preciso, unindo as duas perspectivas, desprender-se da paisagem local para alcançar a arte que a todos interesse, seja qual for a temporalidade ou lugar. Razoabilidade que se desestabiliza se nos perguntamos: qual é o tempo que faz do homem um homem de seu tempo? É esta, como nos lembra Didi-Huberman, a questão que as imagens colocam ao seu espectador. Diante de imagens como a do afresco de Fra Angelico, o pesquisador é questionado sobre seu tempo e o tempo da pintura, sendo que o desta pode não coincidir com o do artista que tinha as temporalidades diversas dos escritos teológicos à disposição na biblioteca do Convento de São

Marcos – como frisa o pesquisador francês, o artista trabalha sob diversas camadas temporais, as dos escritos e as da memória²⁹.

Diante das imagens de dona Dita espreitando menos a paisagem do que o tempo, o correr lento do dia que trará de volta o marido do trabalho no roçado, mas não trará o filho que migrara para a cidade; ou da imagem de Maurílio bocejando diante da câmera, sentado no limiar entre a casa e o terreiro em seu momento de ócio, ócio desfrutado integralmente por Nhô Quinho, adormecido diante do espectador, somos também questionados por temporalidades diversas. Somos questionados por nosso tempo, que é o mesmo dos moradores do Alto Vale do Paraíba, mas ao mesmo tempo parece não ser, estando eles mais próximos daquele cotidiano retratado por Almeida Júnior, ou ainda de um cotidiano que não se pode medir cronologicamente, não a cronologia do relógio, da máquina, o que Lévi-Strauss notara, em *Tristes trópicos*, no decorrer da expedição que organizara partindo de Cuiabá até as terras Nambiquaras. Ao cansaço da viagem intensificado pela lentidão da tropa, “nome dado a uma caravana de bois”, como explica o etnógrafo, e à irritação pela sensação de tempo perdido seria necessário agregar a compreensão de que “a noção de tempo já não cabia no universo onde eu penetrava. Não era eu que dirigia a expedição, não era Fulgêncio, eram os bois” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 282).

O tempo que parecia regido pelos bois inseria o pesquisador em uma outra ordem, que fugia de seu controle, atrapalhando seus planos; ordem natural para os tropeiros que, respeitando inclusive as “intenções” dos animais, atrasaram ainda mais a viagem na busca por um burro fugido, um burro que “afirmavam-me, partira para o ‘campo’, primeiro andando de lado, depois de costas, de tal maneira que seus ‘rastros’ fossem indecifráveis para os que os procuravam” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 283). Ainda que possa ser motivo de atritos ou de riso por parte do interlocutor que, inserido numa cultura urbana, julga como credice ou “ignorância” essa percepção e relação com a natureza, o que percebemos aqui, como nas imagens, é uma convergência de perspectivas temporais distintas. Perspectivas que, repetindo-se em momentos diversos nos quais o sertanejo, o caipira, o homem arraigado à terra surge como tema ou elemento de composição da arte considerada regionalista, nos possibilitam

²⁹ Nesse sentido, é interessante certa imagem da natureza explorada por Monteiro Lobato, no conto “O mata-pau”, no qual o narrador, um interlocutor culto, pergunta a um sertanejo o nome de uma árvore, o mata-pau, nome curioso que o homem do sertão explica se dever ao fato da árvore matar o tronco que existia antes que ela, o parasita, nele se depositasse. Explicação constatada pela visualização do “lenho gordo e viçoso da planta facinorosa” que “envolvia um tronco morto”, imagem que desencadeia uma série de aproximações, como que tiradas de uma memória enciclopédica: “Imaginação envenenada pela literatura, pensei logo nas serpentes de Laocoonte, na víbora aquecida no seio do homem da fábula, nas filhas do rei Lear, em todas as figuras clássicas da ingratidão. Pensei e calei, tanto o meu companheiro era criatura simples, puro dos vícios mentais que os livros inoculam.” (LOBATO, 2009, p. 297) – a diferença percebida entre ambos, o narrador e seu companheiro, criatura simples, se dá pelo veneno da literatura, esta que desloca o olhar do narrador para outras temporalidades, outras imagens, enquanto o companheiro segue o curso da viagem.

pensar o regionalismo como uma marca conceitual desse entrecruzar de tempos, expressão do anacronismo enquanto ritmo que desajusta, mas também mobiliza os tempos.

Dinâmica que, talvez, requeira de nós uma leitura sobre comunidades como a do Engenho, e seus habitantes como a família Monteiro, que não os considere à margem dos processos de modernização, uma vez que a margem é imagem do que se estanca no curso do rio, do que o lastreia mas não acompanha seus movimentos – a menos que consideremos esta uma terceira margem, que não é o rio tampouco a terra estancada. Pensar as margens é retornar à questão do espaço, cuja delimitação (as fronteiras) é inerente ao conceito ou ideia de regionalismo; espaço que estudiosos como Milton Santos nos conduzem a perceber como categoria que não perdeu sua pertinência num suposto apagamento das distâncias via globalização, afinal, no “lugar, estamos condenados a conhecer o mundo pelo que ele já é, mas, também, pelo que ele ainda não é. [...] O lugar é a oportunidade do evento [...] É como se a flecha do tempo se entortasse no contato com o lugar” (SANTOS, 2012, p. 163).

Lugar a partir do qual se fala e que Hassan Zaoual propõe pensar a partir da percepção do homem situado, aquele inserido em seu “espaço simbólico local, moldando e moldado, aberto e fechado”, o “homem concreto em seu espaço vivido, isto é, em seu sítio simbólico” (ZAOUAL, 2006, p. 17, 31). Esta noção de sítio simbólico, local ocupado e vivido, reunião das práticas cotidianas materiais e imateriais, sítio de pertencimento, pode ser útil na percepção do sítio dos Monteiro como comunidade que mantém seu lastro cultural herdado de outras gerações que trabalharam a terra, sem por isso estarem isolados de outras comunidades, outras experiências e outros espaços, como os centros urbanos, visitados ou experimentados a partir de serviços que podiam ser encontrados, sobretudo, num bairro que crescia de forma a se tornar embrião de uma vila, o bairro Encruzilhada, este nome sugestivo do entrecruzar de vias e experiências diversas.

Todo homem “carrega seu sítio” (ZAOUAL, 2006, p. 28) e, no exercício de compreensão e representação do que ao outro pertence, podemos encontrar certas encruzilhadas, significativas dos desgastes que o regionalismo sofreu nas páginas das histórias de nossa literatura. Nesse sentido, torna-se interessante pensar a sobrevivência deste conceito em nossas letras a partir do que podemos considerar como os problemas da representação do homem em seu espaço, o homem transformado em peça da paisagem. Assim, juntamente com as questões sobre o tempo, o conceito de anacronismo e o de sobrevivência, este retomado por Didi-Huberman a partir dos escritos sobre arte de Aby Warburg, podemos pensar, como mais uma via de reflexão (ou de flexão do conceito), o regionalismo como questão de espaço, ou um problema de espaço, especialmente se consideramos o que do regionalismo foi negado ou

renegado: a particularização ou tipificação excessivas, associadas à estética naturalista, consideradas responsáveis por retirar, “matar”, a humanidade dos personagens transformando-os em tipos, “árvores”, “animais” ou, podemos dizer, fantasmas nunca redimidos.

1.3 A tradição desafortunada ou o tempo dos fantasmas

Poucos anos antes da publicação de *O mulato* (1881), obra de Aluísio Azevedo que “passa pelo primeiro romance naturalista brasileiro” (BOSI, 1994, p. 189), Inglês de Sousa publicou o romance *O coronel Sangrado* (1877), texto que pouco circulou na época de seu lançamento, estando ausente de muitos estudos, como o afirma Lúcia Miguel Pereira, em virtude de uma polarização das letras nacionais. Mesmo quando “a observação entrou a ser obrigatória no romance” e, com algumas exceções, “só as vozes do Norte se faziam ouvir” (PEREIRA, 1950, p. 122), era preciso que o escritor, ensejando reconhecimento, se deslocasse para o Rio de Janeiro, o “centro receptor” que chancelava a qualidade literária dos textos e validava sua circulação.

Deslocando-se para o centro do país, a Corte, como o fizera Aluísio Azevedo e, posteriormente, Inglês de Sousa, que desse lugar tivera validada sua obra *O missionário* (1888), os escritores, as vozes, do Norte trouxeram este espaço para os leitores do Sul e, nesse movimento, deram a ver algumas linhas de força do romance de observação, do Naturalismo, que teriam lastro em nossa ficção considerando a leitura da mesma a partir da percepção do país, do “próprio corpo”, em expressão de Antonio Candido. É o que podemos notar neste texto de 1877, que precedera o romance de Aluísio Azevedo, texto cujo enredo centrado nas intrigas e conflitos em torno de uma eleição, no vilarejo de Óbidos, nos permite ler, nas premissas naturalistas da construção de tipos, um aguçamento da problematização em torno dos espaços em imagens como a seguinte:

As margens do Amazonas são de uma opulência, de um luxo de vegetação, verdadeiramente espantosos; porém, de uma monotonia tal que entristece e acabrunha. Os estragos que o rio vai fazendo nas suas margens, as raras ou misérrimas habitações de tapuios que se avistam aqui e ali, aquelas colossais árvores de folhas brancas quase a se precipitarem no rio, estão muito longe de despertar sentimentos agradáveis, por toda parte ribanceiras negras e canas selvagens, e água, muita água.

De vez em quando manadas de capivaras, que pastavam na margem, atiram-se ao rio, ouvindo o ruído do vapor.

Ao avizinhar-se o Madeira de alguma habitação, os cães acompanhavam com furiosos latidos o compassado bater de roupa da negra lavadeira, e os meninos da casa, saindo precipitadamente do banho, assistiam de pé sobre o cedro que serve de ponte, nus e de braços cruzados, à passagem do mensageiro do progresso. Ao longe, bem retirada da margem por causa das enchentes, a

casinha do roceiro com o seu teto de palha e as paredes de um barro escuro. (SOUSA, 1968, p. 25)

Na modificação de perspectiva que essa cena provoca, à medida que a exuberância da paisagem é transmutada em monotonia da vegetação que oprime, no rio que provoca estragos e acentua a miséria ao redor, o leitor reconhece um distanciamento de certa mirada romântica em prol de uma escrita que privilegia o olhar de um observador atento ao real, observador que nesta cena trata-se do personagem Miguel, um rapaz de vinte e dois anos que, após longa estadia na capital do estado, retorna para o vilarejo natal de Óbidos. A bordo do navio Madeira, Miguel descreve essa cena em carta a ser enviada a um amigo, o que se torna interessante metáfora desse lugar instável e ambíguo do letrado que, em trânsito, olhando com certo distanciamento o lugar ao qual pertence e, paradoxalmente, ao qual não está integrado, escreve sobre o que vê às margens do progresso materializado pelo meio de transporte a vapor, às margens da letra. A negra batendo roupa, a “casinha do roceiro com o seu teto de palha e as paredes de um barro escuro”, os meninos “nus e de braços cruzados” estão estancados na paisagem e no tempo, misturados ao quadro natural acabrunhador, assistindo “à passagem do mensageiro do progresso”, diferenças entre os que acompanham o curso do rio, do progresso, e os que restam em suas margens que incidem na percepção destas enquanto espaços da decadência.

No romance, a decadência se dá a ver especialmente na trajetória do personagem que confere título à narrativa, o coronel Sangrado, figura de relevo na política local, que vê malogrados seus planos de poder quando neles insere a figura ilustrada do jovem Miguel, que desejava para genro e para candidato a vereador pelo partido conservador. Ainda que parecendo a todos do vilarejo “um moço do tom que viera trazer da capital as últimas modas e as últimas notícias”, Miguel é figura que, alerta o narrador, um “observador atento veria sob as vestes da moda bater o peito do matuto ingênuo e simples” (SOUSA, 1968, p. 23), vinculação com a terra que se explicita na paixão pela antiga namorada, uma “roceira” (SOUSA, 1968, p. 100) que, então casada, atrai sua atenção de forma a reestabelecer os antigos vínculos amorosos após a morte do marido. Enquanto é este personagem uma vida cindida pelo verniz da cultura citadina e a atração pela terra de origem, o coronel é o homem que de tão arraigado à terra sucumbe ao perder o lugar que nela estabelecera.

Um homem “magro e comprido, de pequenos olhos pardos, de maçãs salientes e de nariz fenomenal [...] Pés e mãos enormes”, o tenente-coronel Severino “tinha a pretensão de parecer-se com o imperador Napoleão” e nas revistas ao batalhão tornava-se “malcriado e brigão” (SOUSA, 1968, p. 17), mesmo sendo cordial e pacato quando não estava a serviço da Guarda Nacional. No cotidiano de Óbidos, o coronel de nariz, pés e mãos enormes, dimensão física

correspondente à imponência e ao medo que julga exercer sobre os outros, torna-se uma figura caricata quando tamanha “grandeza” se coloca a serviço de pequenas causas, de gritar manobras aos “pobres matutos” de um batalhão de vilarejo, não dispensando os mexericos dos quais se inteirava perguntando a todos que passavam em sua rua “eh! Ó seu aquele, então o que há de novo?” (SOUSA, 1968, p. 18, 27). A estes atributos soma-se seu interesse por uma “ciência”, considerada mania, a homeopatia, que lhe rendera o apelido de Sangrado, referência às muitas sangrias que receitava, mania que não lhe fora útil quando, traído pelos aliados políticos que retiram sua liderança, adoece e morre gritando “canalhas”, derrotado em suas ambições que incluíam um genro ilustrado, moço da cidade que poderia chegar a governador.

A entrada da ciência na composição de narrativas, como técnica de observação da sociedade e seus indivíduos, bem como tema veiculado por alguns personagens, se faz sentir de maneira mais intensa no romance de Aluísio Azevedo, *O mulato*, no qual os impasses entre a figura de um jovem letrado e o ambiente tacanho do qual provém se dão a ver no personagem central da trama, Raimundo, rapaz de vinte e seis anos, dono de “gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura, e um pouco menos, a política”; um cavalheiro que destoa de seu ambiente em razão da “tez morena e amulatada” (AZEVEDO, 2008, p. 40). Sendo aquele que retorna à província natal após viagens à Europa e uma estadia no Rio de Janeiro, Raimundo, como viajante e leitor, encarna a modernização que chegava de grandes centros, o progresso pela ciência que ensaia compreender males físicos e sociais, o que, todavia, por sua condição de mulato, lhe traz também o peso da mestiçagem enquanto sinônimo de enfraquecimento e marginalidade. Tal contradição intensifica-se ao contato da acanhada sociedade maranhense, cujos homens são em muito distintos deste que chegara para encontrar sua origem e seu fracasso.

São Luís do Maranhão, com seus casebres e seu clima quente, seu cotidiano de rezas, festas e maledicências, seus tipos caricatos como os descrevem o narrador e o próprio Raimundo em suas colaborações no jornal local, assumindo o papel de escritor realista na obra, é o mundo emperrado, que expulsa aquele que viera com as marcas do moderno espírito crítico vigente em grandes centros, correspondendo àquela paisagem estagnada que o personagem Miguel avistara a bordo do navio Madeira. Tais fricções entre o discurso da ciência e a realidade das províncias, vilarejos e cidades, destas especialmente os espaços periféricos dos cortiços e pensões, gestam uma galeria de personagens cuja falência moral ou física os encaminham não raro à morte, a exemplo do coronel Sangrado, Raimundo e, poderíamos acrescentar dentre

tantos outros, Barbosa, o leitor e conhecedor dos vários fenômenos naturais que sucumbe ante uma paixão pela prima Lenita no romance *A carne*, de Júlio Ribeiro.

Se, por um lado, a estética naturalista em seu aguçamento da representação do real pode ser lida como uma “passagem do vago ao típico, do idealizante ao factual” que contribuiu para que a prosa de ficção no Brasil ganhasse “em sobriedade e rigor analítico” como afirma Alfredo Bosi (1994, p. 173), por outro lado, a tendência em captar os “revezes da herança biológica [...] a mediocridade da rotina, os sestros e mesmo as taras dos indivíduos” (BOSI, 1994, p. 189) numa acentuada ótica determinista conduziu diversos críticos a uma percepção negativa da mesma. Percepção que Flora Süssekind faz notar em seu estudo dedicado ao tema, a partir de um juízo de Roberto Schwarz segundo o qual “ao lado de uma renovação do pensamento brasileiro, o entusiasmo científico naturalista viria, contraditoriamente, a sancionar preconceitos de raça e de classe. Só que com o aval da ciência.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 140).

Em *Tal Brasil, qual romance?*, a pesquisadora parte dessa ambiguidade sobre uma estética que teria contribuído para uma renovação nas letras e, ao mesmo tempo, corresponderia a uma via problemática e estreita de representação do homem e da sociedade brasileira, para discutir a permanência ou “repetição naturalista na estética brasileira” em três momentos, nos quais seria reiterada a “exigência de uma ‘observação cuidadosa dos fatos’”: o fim do século XIX, a década de 30 e a década de 70 do século XX. Em suas articulações com o “saber científico hegemônico na época de sua redação”, os textos naturalistas são lidos enquanto “retratos-diagnósticos do Brasil” tecidos, em fins do século XIX, a partir “das ciências naturais; nos anos Trinta do fator econômico; nos anos Setenta, das ciências da comunicação” (SÜSSEKIND, 1984, p. 114, 87). Partindo da premissa de que a “estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar*³⁰ uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas”, Flora Süssekind lê as diversas “reedições do naturalismo no Brasil” pela via de uma ideologia estética que, ora portando “os trajes brancos e higiênicos do *médico*, ora a decadente roupagem do *herdeiro* patriarcal, ora as vestes ‘heroicas’ e ‘marginais’ do *repórter*”³¹, cumpriria “a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 43, 173).

É a via estreita que se faria presente em textos lidos como a constituição de retratos de um país cujos conflitos e diferenças, patologias e falências, são planejados por um discurso, médico, econômico ou jornalístico, que os identifica e os explica promovendo, assim, a colagem

³⁰ Grifo da autora.

³¹ Grifo da autora.

das fraturas num conjunto responsável por “fixar o mundo enquanto imagem” (SÜSSEKIND, 1984, p. 117). Nesse processo de estabelecimento de semelhanças e continuidades no registro fotográfico da nação, que faz o texto apresentar-se como uma “embalagem transparente” (SÜSSEKIND, 1984, p. 101), uma ponte com o real que esconde os artificios ficcionais, estaria também a possibilidade da irrupção das diferenças, do desdobramento do caminho estreito em labirinto que desintegra o retrato e gesta os caminhos de renovação do romance. É nesse sentido que Sússekind usa a imagem de uma faca de dois gumes para comentar esta repetição naturalista em nossas letras, repetição que se daria na busca pelo idêntico ou no corte da diferença. Em outras palavras, o lado cego da faca e do naturalismo incidiria sobre um “impulso conservador”, uma “ansiosa busca de uma identidade e de uma nacionalidade sem fraturas”, enquanto seu lado afiado de lâmina seria “capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes nos nossos sucessivos naturalismos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 91). Fratura percebida, no século XIX, em *Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*, de Domingos Olímpio e Manuel de Oliveira Paiva, respectivamente, bem como nos escritos de Graciliano Ramos, em 1930, e Renato Pompeu, em 1970.

Estabilizando ou fragmentando o retrato, o naturalismo é assim definido como “projeto estético que, por excelência, constituiu sistema na literatura brasileira”, uma vez que “mais do que qualquer outra vertente literária brasileira, o naturalismo torna patente o compromisso de nossa literatura com a identidade nacional” (SÜSSEKIND, 1984, p. 115, 94). Compromisso, poderíamos acrescentar, extensivo à crítica literária, como a tecida por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (à qual se deve a ideia de sistema); crítica que, na perspectiva de Afrânio Coutinho, daria corpo a uma tradição de leitura pautada nos critérios de nacionalidade. É o que este estudioso apresenta, em 1968, integrando a coleção Documentos Brasileiros dirigida por Afonso Arinos de Melo Franco, no livro *A tradição afortunada*, no qual explicita “a formação e desenvolvimento do instinto de nacionalidade na crítica brasileira, durante o século XIX”, instinto responsável pela formação e fortuna de uma tradição que legou “ao pensamento nacional uma vigorosa tomada de consciência de sua autonomia, integridade e originalidade”³². Compondo um panorama interpretativo sobre a concepção e evolução de uma ideia de literatura brasileira que abarca desde as produções coloniais àquelas posteriores à independência política, Coutinho tece uma linha evolutiva que, de escritos do século XIX, como os de Ferdinand Dennis, Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro, Araripe Júnior,

³² COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada* (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio Editora; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968, p. XXI, XXIV.

Sílvio Romero, entre outros, desemboca na madura produção crítica do século XX, herdeira dos pressupostos de uma tradição crítica pautada nos critérios da nacionalidade.

Se, nesses termos, consideramos como exemplo a leitura de Flora Süssekind, pela qual a busca pela identidade nacional se faz perceber na moldura estreita do naturalismo, como assim a pesquisadora se refere aos retratos ficcionais produzidos sob essa estética, é possível pensar que, nesta continuação da tradição afortunada em nossa historiografia literária, nos movimentos de pensar a literatura a partir dos critérios de nacionalidade ou na tentativa de deslocamento dos mesmos, se teceu também em relação à produção literária agregada ao corpo da fortuna crítica uma tradição desafortunada. Podemos dizer que a via estreita do naturalismo, a faca cega, é este elemento de infortúnio, entranhado à tradição afortunada, mas tornando-se nela um fator problemático, um excesso que Süssekind classifica como obsessão, a “obsessão naturalista” de “retratar a terra, de produzir uma imagem romanesca daquilo que só existe enquanto falta, enquanto fratura” (SÜSSEKIND, 1984, p. 197), um aguçamento da busca romântica pela identidade que culminaria no estancamento da arte presa ao real, ao visível fotográfico.

Nesse movimento de retratar a terra, “de forma a parecer que possui identidade, marcas étnicas e regionais indiscutíveis” (SÜSSEKIND, 1984, p. 197), está a percepção de particularidades regionais que, numa estética afeita aos detalhes e pormenores da realidade como o naturalismo, ganhariam relevo de maneira a gestar na crítica, como na mencionada observação de Lúcia Miguel Pereira, a impressão de que somente as vozes do Norte se faziam ouvir. Vozes apontando para o Maranhão, para a Amazônia, para o Ceará, como nota Alfredo Bosi ao destacar a “inspiração regional” na escrita de autores cearenses, como Adolfo Caminha, de cuja terra “também provieram outros naturalistas que dariam à região da seca e do cangaço uma fisionomia literária bem marcada e capaz de prolongamentos tenazes até o romance moderno” (BOSI, 1994, p. 194).

Como prolongamento de escritas de “inspiração regional” como as de Manuel de Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio, os quais “abeiraram-se do interior cearense num período em que tudo concorria para acelerar o declínio do Nordeste, desde as repetidas secas [...] até a conjuntura econômica” (BOSI, 1994, p. 195), são lidas “já agora sem os sestros do Naturalismo” as estreias de “José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* (1928) e Rachel de Queiroz, com *O Quinze* (1930), romances que abrem o longo e afortunado roteiro da ficção regionalista moderna” (BOSI, 1994, p. 196). O roteiro afortunado, aquele deslocado do sestro naturalista, integra a tradição de conquista e consciência da nacionalidade que supera o pitoresco, percebida por Bosi em alguns contistas, no início do século, nos quais “a matéria

rural é tomada a sério³³, isto é, assumida nos seus precisos contornos físicos e sociais”, contistas como Hugo de Carvalho Ramos, Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto, exemplos de que “nem toda literatura regionalista perdeu-se nos extremos do precioso ou do banal” (BOSI, 1994, p. 207).

É assim, como lastro da produção naturalista, que o regionalismo, mesmo considerado um “veio de fonte romântica”, como indica Luiz Gonzaga Marchezan (2009, p. 15) ao tratar do conto regionalista, recebe contornos mais definidos pela crítica tecida, como sugere Afrânio Coutinho, no século XX a partir dos pressupostos de nacionalidade colocados em pauta por pesquisadores como Sílvio Romero e Araripe Junior, em fins do século XIX. De acordo com o autor de *A tradição afortunada*, seria o Modernismo o auge da consciência madura da nação e de sua representação literária, afirmação que se dá a perceber nas construções historiográficas de autores como Antonio Candido, Nelson Werneck Sodré e Alfredo Bosi, este indicando o juízo de Mário de Andrade como critério de validação estética ao considerar, na *História concisa da literatura brasileira*, o projeto regionalista enquanto “fidelidade ao meio a descrever: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção”, um meio pelo qual alguns escritores “puseram-se a pesquisar a linguagem do interior, alcançando, em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis, que a cultura mais moderna e consciente de um Mário de Andrade e de um Guimarães Rosa não desdenharia” (BOSI, 1994, p. 207).

No mesmo sentido, afirmando a importância estética do Modernismo a partir de um desvio da tradição anterior, importância que se torna chave de leitura para alguns textos considerados pré-modernistas, Alfredo Bosi, na leitura da obra de Mário de Andrade em “Situação de Macunaíma”, reforça a validação do texto modernista como auge de amadurecimento das letras nacionais, colocando em escala menor o que o precedera:

A mensagem primitivo-modernista (o paradoxo é significativo) parecia não caber nos códigos de prosa herdados da tradição naturalista menor e do regionalismo típico da República Velha das Letras. É por isso que os textos em prosa mais mordentes do período foram, sistematicamente, desvios daquele estilo convencional. (BOSI, 2003, p. 192)

O naturalismo e o regionalismo típico são, assim, lidos nos termos de uma tradição menor, da qual seria necessário desviar-se, desvio que Mário de Andrade notara em suas reflexões sobre o regionalismo enquanto desintegração da ideia de uma nacionalidade na perspectiva de conjunto. É o que percebemos em um fragmento de uma carta enviada, em 1925,

³³ Grifo do autor.

ao amigo Luís da Câmara Cascudo, em resposta ao convite que este lhe fizera para participar do Congresso Regionalista, realizado em 1926 no Recife, sob a liderança de Gilberto Freyre.

Entusiasmado, mas receoso, dirá o poeta da *Pauliceia*:

O tal de Congresso Regionalista me deixou besta de entusiasmo. Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da ideia de nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil já tão separado. Além disso, fatalmente o regionalismo insiste sobre as diferenciações e curiosidades salientando não propriamente o caráter individual psicológico duma raça porém os seus lados exóticos. [...] É certo, no entanto que o regionalismo bem entendido traz benefício grande sobre o ponto-de-vista da própria discriminação dos caracteres gerais psicológicos e outros dum povo. (ANDRADE, 2010, p. 64)

Menos enfático do que Paulo Prado ao esclarecer, no post-scriptum de seu *Retrato do Brasil* (1928), que seu estudo tinha ao menos “uma qualidade: não é regionalista” (PRADO, 2012, p. 126), Mário de Andrade apresenta suas reservas em relação ao regional enquanto opção estética e atitude política que se detém mais no particular do que no conjunto nacional. Mesmo apontando um “regionalismo benéfico”, como elemento de “discriminação dos caracteres gerais” de um povo, a tônica negativa se mantém no juízo do autor de *Macunaíma* de forma a nos permitir ler, na consideração sobre a insistência das obras regionalistas em destacar o exótico, as diferenças e curiosidades e “não propriamente o caráter individual psicológico duma raça”, uma impregnação conceitual entre o regionalismo e o naturalismo que se estende a vários estudos críticos e historiográficos do século XX. É nesse sentido que podemos ler a afirmação de Antonio Candido (2007, p. 528), anteriormente citada, segundo a qual a literatura sertaneja pós-romântica “deu lugar à pior sublitteratura de que há notícia em nossa história”, ao “tratar o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo”.

Como “peça da paisagem” igualmente lê Lúcia Miguel Pereira (1950, p. 175) o indivíduo representado na ficção regionalista, a qual considera enquanto “fixação de tipos, costumes e linguagens locais”. Ao tratar da temática regionalista na ficção brasileira a partir de 1870, a autora tece uma reflexão que, se não soubéssemos se tratar da prosa regional, poderíamos ler como uma definição da prosa naturalista, uma vez que ela indica o escritor regionalista como aquele que “entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegre da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nos personagens não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que os liga a seu ambiente” (PEREIRA, 1950, p. 176).

Nelson Werneck Sodré³⁴, utilizando o texto de Lúcia Miguel como referência, destaca as íntimas relações entre o modelo de prosa naturalista, considerado um esforço equivocado de copiar o real, falseando os fatos e afastando-se “da essência dos problemas” (SODRÉ, 1964, p. 383), e a produção regionalista que, igualmente privilegiando o secundário ao essencial, revelou aos leitores menos suas qualidades do que “sua deficiência fundamental, que lhe provinha em muito da contribuição naturalista, que estava ancorado nos mesmos motivos, tinha as mesmas raízes; a realidade não está apenas na superfície [...] o meio age através das relações sociais” (SODRÉ, 1964, p. 417). Tal relação entre a produção regionalista e o naturalismo se faz presente também nas “Anotações à margem do regionalismo”, de Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 54), em sua referência à “hegemonia exercida durante longo tempo pelo terceiro regionalismo, o do romance de 30” na prosa brasileira. Ao esboçar uma linha de perpetuação do regionalismo em nossas letras em três movimentos, um primeiro relacionado ao sertanejismo romântico, o segundo ao “recorte naturalista” e o terceiro à prosa “vinda dos estados do Nordeste”, a pesquisadora destaca uma “safra de ficção ao rés-do-chão e aspirando a documentário” que “impôs um cânone que tem seus epígonos até hoje” (GALVÃO, 2000, p. 55).

Ao regionalismo de 30 estaria associada a possibilidade de compreender, em razão de seu sucesso impulsionado pela “formação de um mercado editorial e de um público leitor”, “a persistência das ramificações do Naturalismo como principal programa estético-literário entre nós”, persistência que se torna razão pela qual o “afã ao mesmo tempo cosmopolita e nacionalista do Modernismo, que afinal se encenara todo no eixo São Paulo-Rio, no centro-sul do país, somado à sua altíssima qualidade estética, fora incapaz de impedir um novo surto regionalista” (GALVÃO, 2000, p. 54). Nesta afirmativa de Walnice Nogueira, retornamos à percepção do Naturalismo como principal programa estético nas letras nacionais, como o apresentara Flora Süssekind, estando em seus vínculos estreitos com a produção “ao rés-do-chão” do regionalismo as principais ressalvas em relação a este como lastro de um fazer artístico que se quer retrato do real.

Seria, assim, o problema do regionalismo um problema de representação, representação enquanto espelho das coisas, nos termos usados por Süssekind (1984, p. 101) a propósito do texto naturalista, uma “embalagem transparente” que diminui o valor estético da obra literária, resultado diverso do alcançado pela arte “cosmopolita e nacionalista do Modernismo” (GALVÃO, 2000, p. 54). Contudo, essa transparência não resultaria em um retrato que une as

³⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – seus fundamentos econômicos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

diferenças e fraturas; pelo contrário, como surto, uma doença ou praga que arruína qualquer organicidade, é a fragmentação e a percepção das divisões que se aguçam, divisões desenhadas no texto de Walnice Nogueira Galvão ao localizar geograficamente o Modernismo no centro-sul do país, enquanto os romancistas do terceiro regionalismo se concentrariam no Nordeste.

É no sentido do estilhamento da ideia ou imagem de nação que Mário de Andrade considera o regionalismo “prejudicial” num país “já tão separado”, separação que Graciliano Ramos comenta em sua positividade em crônica dedicada à literatura produzida em 30. Notando que, no passado, para que “um provinciano publicasse um livro” se fazia necessário um deslocamento para o Rio de Janeiro, Graciliano destaca a importância dessa descentralização vivenciada pelos romancistas de então:

Depois das tentativas separatistas de São Paulo, de Minas, do Rio Grande do Sul e do Nordeste, o país encontra-se afinal dividido. Realizou-se em literatura o que os indivíduos importantes não conseguiam em política: tornar independentes várias capitanias desta grande colônia. [...] Estamos completamente livres de ir à rua do Ouvidor e visitar as livrarias. Trabalharemos em qualquer parte, no Brás ou no Acre.³⁵

Ainda que atravessado por um tom irônico que flagra a “ingenuidade” e indiscrição de romancistas que seguiam “narrando as coisas que existem por esse mundo ruim, não as que desejaríamos que existissem”, ingenuidade de, inclusive, acreditar numa plena liberdade de escrita, pois ainda é preciso considerar o interesse dos editores e do público que podem “enjoar dos nossos palavrões e da nossa simplicidade”³⁶, Graciliano Ramos indica uma diversidade de produções e autores de diferentes regiões a circular no mercado editorial, numa independência da rua do Ouvidor, à qual Luís Bueno credits um dos valores positivos do romance de 30. Valor que incidia sobre uma “vigorosa força de oposição a uma visão ‘total’ – totalitária mesmo – de Brasil proposta por Getúlio Vargas”, oposição que gera um “contraste significativo [...] entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças”, particularidades que interessavam ao público leitor, visto a “boa recepção ao romance regionalista” (BUENO, 2006, p. 80).

A ideia de um conjunto, que não apaga mas ressalta as diferenças, mantida em relação ao romance de 30, torna confluentes, nessa leitura de Luís Bueno, ainda que pareçam distintas, as percepções de Mário de Andrade e Graciliano Ramos, uma vez que a diversidade, o regionalismo “bem entendido” como diz Mário, não desagrega a ideia do todo, mas contribui

³⁵ RAMOS, Graciliano. “A literatura de 30”. Em RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 146-147.

³⁶ *Ibidem*, p. 147.

na distinção dos caracteres, independentes de um único eixo temático ou geográfico. As novas coordenadas espaciais que se delineiam com força na prosa, associada especialmente ao Nordeste, não significariam assim, na leitura proposta por Luís Bueno ao tratar sobre “O lugar do romance de 30”³⁷, uma ruptura com o projeto modernista, tampouco a questão estética seria uma fator de distanciamento de projetos, uma vez que o romance de 30 “não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país” (BUENO, 2006, p. 80). As diferenças de perspectiva sobre a arte e sobre os lugares, possíveis de serem percebidas entre estes movimentos estéticos, residem no que Graciliano Ramos comenta como narração de coisas que existem nesse “mundo ruim”, o olhar do artista recaindo sobre o que é negativo, o que é dissonância e problema, e que Luís Bueno lê em termos de utopia e pós-utopia. Para o pesquisador, distante de uma tônica mais otimista do país perceptível no ideário modernista, o “novo romance que surgiria na década de 30 está ausente de qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO, 2006, p. 69), descrença que se condensa na imagem do fracassado, síntese da focalização do país pela consciência de seu atraso.

Pautada pelo desencanto, pelo afastamento da utopia modernista, a prosa de autores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos incidiria sobre imagens de falência e fracasso, a exemplo das vidas desenhadas em *Fogo morto* e *Angústia*, respectivamente, sendo assim responsável pela importante “incorporação de figuras marginais” (BUENO, 2006, p. 80) ao romance nacional. Seguindo essa via proposta por Luís Bueno, podemos pensar que mais do que uma questão de lugar, o lugar que se representa, é uma questão de ocupação do lugar que se torna a nota diferencial e, ao mesmo tempo, problemática do romance de 30. São os homens fracassados, entranhados ou expulsos de sua terra, que podem, inclusive, permitir melhor compreender os vínculos estabelecidos pela crítica entre o naturalismo e o regionalismo, uma vez que a representação de espaços estagnados, emperrados em seus elementos naturais, como a seca, ou econômicos, como a exploração nos seringais, engenhos e zonas cacauceiras, converge para a integração do homem, em seu fracasso, enquanto peça da paisagem e da engrenagem – o que não deixa de ter seu lastro na tipificação do real apontada em relação ao naturalismo.

Ainda que se possa notar no discurso da ciência mobilizado pela prosa naturalista um desejo de explicação dos problemas, dos organismos doentes, que levaria a uma visão unificada da realidade como sugere Flora Süssekind, o que resulta desse processo é não raro o fracasso, a rasura, a morte, como vemos em *O mulato* e *O coronel Sangrado*, falência de uma perspectiva

³⁷ Capítulo II de seu livro dedicado à produção de 30. Em BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006, p. 43-80.

otimista ou idealizante que Araripe Júnior notara, ao tratar da poesia sertaneja em escritos do fim do século XIX e início do século XX. Notando que a figura do sertanejo não mais era tratada em tons heroicos, o crítico ressalta justamente a tristeza e a marginalidade como temas centrais agregados então às figuras do interior do país:

Deste século, quando já o sertanejo ou o vaqueiro não era mais o produto daquela indômita aspiração para o desconhecido, para o ameaçador, quando as terras pela maior parte viam-se desbravadas, quando o Brasil não era mais esse país encantado e misterioso, para onde o espírito descia como para um abismo insondável [...] deste século, repito, desde que o sertanejo colocou-se na terrível contingência de servir ou ser esmagado, que poesia podia então brotar? Que sentimento heroico encontrar-se-ia em indivíduos que, abocanhados em suas nobres aspirações, vivendo como escravos, oprimidos, eram obrigados a percorrer os campos atrás da rês fugitiva, não como o homem que luta pelo sentimento da própria vida, mas por uma obrigação e como um tributo? [...] Disso resultava uma imensa tristeza... dessa tristeza provinha um estado de angustiosa opressão do espírito e dessa opressão o verdadeiro característico da poesia que domina a generalidade das classes laboriosas que ocupam os nossos sertões. (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 31)

Não sendo mais o Brasil um país encantado, ou ainda, não sendo mais percebido enquanto tal, o sertanejo, o homem que ocupa o interior do país, passa a ser visto como homem dominado, não mais livre, preso nas “classes laboriosas” a serviço dos donos de terras, o homem triste e, podíamos acrescentar, fracassado que terá lugar especialmente no romance de 30, ainda que já se fizesse notar na observação do real engendrada pelos autores associados ao naturalismo, mesmo aqueles lidos pelo lado cego da faca. Autores como Inglês de Sousa, cujo coronel Sangrado nos remete, em seus planos nunca realizados, sua mania de grandeza contrastada às causas perdidas, a um personagem semelhante em ilusão e fracasso como o capitão Vitorino, de *Fogo morto*. Talvez possamos ler nessas figuras da desilusão, do desencanto e da falência, o caráter fantasmal que Flora Süssekind atribui, em algumas passagens de seu texto, ao naturalismo enquanto estética que persistiria em nossas letras.

Ao tratar do “desejo mimético” da arte naturalista, desejo de representar como espelho a realidade, restaurando os objetos em detalhes, e seu retorno em diversas temporalidades, a autora de *Tal Brasil, qual romance?* os lê como “fantasmagoria, perseguição de uma realidade que não percebe ser também um simulacro”, projeto de restauração que se repete como “fantasma histórico”, fantasma que retornando pode “desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo” (SÜSSEKIND, 1984, p. 39, 45, 65). Esse fantasma, associado à repetição do desejo de mimetizar a realidade atribuído ao lado cego da estética naturalista, pode bem ser metáfora significativa dessa tradição desafortunada, que liga o naturalismo e o regionalismo enquanto tendências que sobrevivem na superficialidade dos

seres e dos lugares, rasurando a vida ou a humanidade dos homens, produzindo uma série de personagens que, morrendo ou à beira da morte, numa sobrevida, permanecem assombrando os que vivem.

É significativo, inclusive, que assombrações tenham lugar em muitos contos regionalistas, tornando-se um problema que conduz à morte, sobretudo, na produção de autores ligados “à práxis literária herdada do Naturalismo” (BOSI, 1994, p. 207), a exemplo dos contos “Praga”, de Coelho Neto, e “Assombramento”, de Afonso Arinos. Se em contos como “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, a sugestão fantasmagórica se desfaz diante de um ouvinte ilustrado que tenta convencer o contador de causos, um barqueiro, de seu engano em acreditar ser real o que devia ser impressões da imaginação, o que coloca em contraste a visão do homem letrado e a crença do sertanejo, nos contos de Afonso Arinos e Coelho Neto as tentativas de escapar das assombrações culminam em tragédia. Caso de “Assombramento”, narrativa em que um chefe de tropas dorme numa “velha casa assombrada” (ARINOS, 2006, p. 9), na intenção de provar aos outros a inexistência de fantasmas, e finda, no pânico que as sugestões ambientes lhe provocam, morrendo em um desabamento do piso. Sobre a literatura de Coelho Neto, certa vez notou Luciana Murari que, tendo o autor assimilado contraditoriamente as diversas tendências do final do século, seus escritos traduziriam a “vivência de uma paisagem”, paisagem povoada “pelos fantasmas da colonização, da escravidão e da conquista do território”, o que a leva a considerar que de “diferentes formas, seu tema são os fantasmas, sujeitos que interferem no presente, apesar de não pertencerem a ele” (MURARI, 2015, p. 46-47).

Assim, estendendo ao regionalismo a compreensão do sertanismo, como o sugere Alfredo Bosi (1994, p. 141), enquanto caminho que agregou estilos variados, como dos “romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista” a partir “do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico”, e aproveitando as aproximações conceituais entre o regionalismo e o naturalismo, podemos dizer que nesse encontro entre a letra e a matéria bruta, as encruzilhadas, lugar propício aos fantasmas, se gestam quando um observador atento “mimetiza” o olhar e a crença do outro. O que se dá, inclusive, quando a voz narrativa é concedida a este outro, como ocorre em “O gado do Valhame-Deus”, conto de Inglês de Sousa, no qual um vaqueiro conduz a narrativa ao encaço do gado mal-assombrado. Na aderência da narrativa ao real e, por consequência, a este outro representado nos espaços de um Brasil desencantado, outro cuja linguagem passa em maior ou menor intensidade a ser também “mimetizada”, os fantasmas não são facilmente esclarecidos ou afastados pela racionalização de um ouvinte letrado, persistindo na narrativa, contaminando,

inclusive, a percepção dos vivos sobre a realidade, confusão que, no conto “A garupa”, Afonso Arinos trabalha de forma interessante.

Nesta narrativa, publicada em *Histórias e paisagens* com a indicação “história do sertão”³⁸, o narrador, Benedito Pires, conta a um ouvinte ao qual se dirige como “patrão” a morte de seu amigo, o vaqueiro Joaquim, ou compadre Quinca, de quem era parceiro de trabalho, “vizinhos de retiro na fazenda de meu amo, companheiros de muitos anos, não largávamos um do outro”³⁹. Num dia em que viajavam juntos, o compadre Quinca, que descera em um buraco à procura de uma rês perdida, tem um mal súbito e o amigo, após constatar sua morte, decide retornar para o arraial no intuito de dar-lhe um enterro. Nesse trajeto de retorno, realizado com o corpo do amigo amarrado ao seu de forma a firmá-lo na garupa de seu cavalo, a percepção do espaço, percorrido à noite, e de seu próprio corpo unido ao do defunto oscila de forma a gerar dúvidas sobre se estaria igualmente morto:

Eu já não sentia mais o meu corpo: o meu, o do defunto e o do cavalo misturaram-se num mesmo frio bem frio; eu não sabia mais qual era a minha perna, qual a dele... [...] Mas, quem sabe também se o defunto não estava pensando? Quem sabe se não era eu o defunto e se não era ele que me vinha carregando na frente dos arreios? [...] Aí já não posso dizer que marche para diante: fui levado nessa dúvida, pensando que bem podia ser eu alguma alma perdida naquela noite, zanzando pelos campos e cerrados da terra onde assisti menino... E quem sabe também se a noite era só noite para meus olhos, olhos vidrados de defunto? Bem podia ser que fosse dia claro... haverá dia e noite para as almas, ou será o dia das almas essa noite em que vou andando? [...] Daí, patrão, enfim, entendi que aquilo tudo por ali em roda era algum logradouro da gente que já morreu, alguma repartição de Noss’enhora, por onde a gente passa depois da morte. [...] Ou quem sabe se aquilo era um pouso no caminho do outro mundo?⁴⁰

A dúvida crescente só se desfaz quando este narrador escuta um galo e um cachorro e vê, “eu vi, e vi bem”, as casas do arraial, onde pede auxílio para retirar da garupa o defunto, o que só alcança, em razão do medo que a imagem provocara, junto ao cruzeiro onde o cavalo parara: “E foi aí que vieram me achar, de manhãzinha, com os olhos arregalados, todo frio, todo encarangado e duro no cavalo, com o compadre à garupa!”⁴¹, frio que este contador explica ser motivo da doença que o acometera desde então, uma vez que “nunca mais aquele friúme das costas me largou [...] aquele friúme, que não é mais deste mundo!”⁴². Somos, desse modo, inseridos em um trajeto narrativo em que a extrema proximidade com um morto, amigo que se

³⁸ ARINOS, Afonso. *Contos: Pelo sertão; Histórias e paisagens; A rola encantada*. Organização Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

³⁹ *Ibidem*, p. 151.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 159-161.

⁴¹ *Ibidem*, p. 163.

⁴² *Ibidem*, p. 164.

torna um peso a assombrar o caminho, confunde os limites entre a vida e a morte, não ficando mais claro para o narrador se era ele o morto e o amigo o conduzia ou se ambos vagavam entre um mundo e outro, confusão que se desfaz com a visão da vila, visão que não elimina a “presença” do frio fantasmagórico. Semelhante confusão entre vida e morte pode nos aproximar do regionalismo, nas sistematizações historiográficas, como esse amigo que, antes próximo e parceiro, se torna um peso e, por fim, um espectro, uma lembrança, evocada pela presença do frio do corpo morto, que constantemente recoloca o passado no presente.

À semelhança destes personagens que parecem se situar no limiar entre a vida e a morte, ora na falência física ou econômica, ora numa vida como a deste narrador de Afonso Arinos que se vê ligada à lembrança do morto, o regionalismo parece ser a via pela qual recorrentemente se recolocam o que poderíamos considerar os fantasmas que surgem em concomitância com a ideia de progresso. Se consideramos, como sugere André Tessaro Pelinser (2015, p. 98), como “leitura possível do Regionalismo da virada do século” a “dupla consciência dos intelectuais do período”, consciência por um lado da “ruptura com um modelo de país que se deseja deixar para trás; de outro a constatação de que esse processo se mostrava menos inclusivo do que o almejado, forçando vastas camadas sociais à periferia da modernidade”, é possível inferir que essa percepção ou dupla consciência do escritor, ancorada ou não numa crença positivista no progresso, do que resta na “periferia da modernidade” se estende a momentos diversos de nossa literatura. Entre os fins do século XIX ao nosso século XXI, o dilaceramento de uma visão unificada do país permanece como quebra da linearidade historiográfica, o que se torna perceptível na irrupção de imagens como as de Antônio Conselheiro e seu arraial de Canudos, captados por Euclides da Cunha num sertão que jazia na contramão da ideia republicana de progresso, imagens que retornam na literatura dos romancistas de 30, na prosa de autores que estreiam na década seguinte, como Bernardo Élis e Guimarães Rosa, e persistem em textos como *Galileia*, publicado em 2008 por Ronaldo Correia de Brito.

Tal a persistência destas imagens, a exemplo dos caipiras de Pedro Ribeiro, que as coordenadas geográficas, Norte e Sul, que conferiam certo lugar à produção regionalista, associada mais ao Norte e Nordeste, ou mais ao Sul, no Rio Grande de um João Simões Lopes Neto do que ao centro Rio-São Paulo, ou ainda as coordenadas interior e metrópole, rural e urbano, se embaralham e podemos flagrar o sertão nas grandes cidades, nas periferias onde vivem migrantes como os que habitam a prosa de Marcelino Freire. Este autor, nascido em Sertânia, no sertão de Pernambuco, cujos contos, como os reunidos em *Angu de sangue* (2000), *BaléRalé* (2003) e *Contos negreiros* (2005), se tecem na vivência de homens e mulheres que

parecem entoar as ladainhas de Sertânia na capital paulista, em um embaralhamento espacial que já se faz presente na prosa circular de *Angústia*, de Graciliano Ramos, cujo narrador, Luís da Silva, na ruína de sua escrita rasura a geografia que separa a cidade e o sertão:

O bonde roda para o oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue à esquerda. [...] Os defuntos antigos me importunam. [...] Vozes chegavam-me, confusas, eu não conseguia apreender o sentido delas. Visões também. Via a casa da fazenda, arruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu. [...] Para que banda ficaria o purgatório? Seu Antônio Justino não sabia. Nem eu. Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar para uma dessas terras distantes. (RAMOS, 2002, p. 11, 14, 19, 23)

No movimento do bonde, mesclam-se às ruínas da cidade, materializadas no morro com seus casebres miseráveis, as imagens do município sertanejo de onde surgem os “defuntos antigos”, importunando uma sensibilidade que não consegue, em sua falência semelhante à da antiga fazenda, desvencilhar-se do passado, ainda que tivesse se afastado geograficamente dele. Na cidade, a máquina conduz não à promessa e otimismo do futuro, mas à terra arruinada dos mortos, imagem que revela um contraste entre tempos que já se fazia vislumbrar na passagem do barco que levava o personagem Miguel ao município de Óbidos em *O coronel Sangrado*, barco a partir do qual se vê a miséria de mulheres, homens e meninos estagnados na paisagem. Nesses trânsitos e contrastes, estas figuras entranhadas à terra, à vivência rural, circulando pelos espaços das grandes cidades ou nestes espaços sendo lembradas por aqueles que carregam seus mortos, sobrevivem especialmente numa vinculação com o regionalismo, impregnando este também com um caráter fantasmal que o desloca de um lugar ou momento específico em nossas letras.

Caráter fantasmal que Lúcia Miguel Pereira nos permite perceber em pequeno ensaio intitulado “Regionalismo e o espírito nacional”, publicado originalmente no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1935. Ao tratar dos sentidos das palavras brasilidade e regionalismo, sem deixar de ressaltar as confusões semânticas entre ambas, pois “todos se servem delas, mas ninguém sabe o que são”, a autora indica a pertinência do regional em contraposição a uma suposta homogeneidade nacional, uma mítica “brasilidade totalitária”, contrária à realidade de “um todo, mas um todo heterogêneo, que só pode viver na medida de sua complexidade” (PEREIRA, 2005, p. 60-61). Elogio ao regionalismo que surge acompanhado por ressalvas sobre os riscos da cor local, risco de uma arte estreita que não alcance seu “valor real” e o “valor real” de um livro “é a sua universalidade” – universalidade ameaçada pelo que ela sinaliza como fantasmas:

“Os homens podem ser cosmopolitas, os fantasmas permanecem patriotas”, diz Chesterton na *Nova Jerusalém*. Os fantasmas, isto é, aquilo que se sente melhor do que se exprime: um termo que tem maior significado por ter sido colhido na boca de um homem rude, cuja única escola foi a vida, a emoção vinda da terra, do clima, as superstições, os hábitos peculiares de cada povo, a sua reação diferente diante da dor. Tudo isso faz parte da obra mas não é a obra, cuja superioridade está justamente em poder resistir à supressão desses elementos importantes porém secundários. (PEREIRA, 2005, p. 60-61)

Os fantasmas, como assinalado neste fragmento, são aqueles que permanecem arraigados à terra, à revelia do cosmopolitismo dos homens, podendo, como no caso de Luís da Silva, em *Angústia*, persegui-los de maneira a conduzi-los à confusão de fronteiras geográficas e temporais. Os fantasmas são aqueles que desencadeiam sentimentos, sensações, mas são um problema de expressão, problema relacionado à linguagem extraída da “boca de um homem rude”, do ambiente em que este vive, das superstições e “hábitos peculiares” – elementos que podem constituir uma obra regionalista, mas não podem ser eixos que sustentem sua significação. Relacionando a “superioridade” de uma obra à supressão desses elementos, considerados secundários de maneira a serem desconsiderados sem prejuízo, Lúcia Miguel Pereira registra menos a validade do regionalismo em seu caráter heterogêneo do que sua inadequação em relação à universalidade, inadequação que rasura a própria heterogeneidade antes considerada mérito da obra regional. Não correspondendo esse movimento de supressão de traços secundários ao apagamento dos mesmos, cabe aos leitores, como Lúcia Miguel, lidar com o que resta nessa posição intermediária de presença que pode ser, por instantes, suprimida, ainda que não esquecida, uma vez que está na obra “mas não é a obra”; presença espectral, resistente, que parece ser a todo próprio regionalismo como conceito que retorna constantemente à cena literária.

Perceptível, como diz Alfredo Bosi em relação ao sertanismo, nos períodos “romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista”, ou ainda na linha de um amadurecimento literário que vai do romantismo à superação do localismo em Guimarães Rosa como sugere Candido, ou mesmo como busca de uma identidade local que se desenha desde “as primeiras manifestações do sertanismo árcade e romântico do final do século XVIII e meados do século XIX” às expressões contemporâneas como o sugere Albertina Vicentini (2007, p. 188), o regionalismo pode indicar um não esgotamento de temas, impressões ou práticas, que retornam de formas distintas, mas ainda permitindo a instauração de comparações e semelhanças. O que nos permite aproximá-lo da ideia de sobrevivência comentada por Didi-Huberman a partir do conceito de *Nachleben*, proposto pelo estudioso alemão Aby Warburg em seus trabalhos sobre os rastros da Antiguidade na arte do Renascimento italiano.

Como explica Leopoldo Waizbort, em apresentação aos textos recolhidos no livro *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*, Warburg “cunhou a expressão ‘vida póstuma’ (*Nachleben*, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores” – expressão que constitui a “possibilidade da reaparição de algo que ficara ‘perdido’, ou melhor, ‘morto’ no passado”, uma reaparição que “implica plasticidade, maleabilidade, mudança de formas”⁴³. Em seus estudos sobre as imagens, que incluíam manifestações culturais dos índios norte-americanos e selos postais, Warburg colocava em evidência as pontes dialógicas entre tempos distintos, as sobrevivências, como destaca Didi-Huberman, que fazem o passado emergir no presente, rompendo a lógica de um tempo tomado em sua linearidade positivista.

Este retorno do passado, sua sobrevida, sobrevivência, sob novas formas, em Warburg se materializa em sua extensa biblioteca, em que textos se associam às imagens em novas e múltiplas ordens, biblioteca “inicialmente privada e depois pública, ao lado de sua casa em Hamburgo, transferida para Londres com a ascensão do nazismo na Alemanha”⁴⁴. É em relação a este espaço que Eneida Maria de Souza afirma que para “Warburg, a sobreposição de tempos artísticos e de valores culturais responderia pela construção do arquivo/biblioteca como montagem de livros e de formas distintas”, o que aponta para a “importância da concepção de arquivo como sobrevivência e do aspecto anárquico, heterogêneo e fantasmal de saberes que resistem ao tempo e se insurgem, intempestivamente, no nosso presente” (SOUZA, 2014, p. 114). O arquivo, como espaço onde toda ordenação pode ser provisória, em que, como sugere Eneida, saberes heterogêneos e fantasmais sobrevivem, possibilitando-nos diferentes combinações e diálogos, pode ser, afinal, o lugar em que o regionalismo, esse conceito espectral, possa ser melhor compreendido ou relido.

1.4 Uma literatura de arquivo

Ao comentar, em posfácio, os contos reunidos no livro *Faca*, publicado em primeira edição em 2003 por Ronaldo Correia de Brito, Davi Arrigucci ressalta nas diversas narrativas as relações estabelecidas entre o homem e a natureza do sertão a partir de um tempo circular e ritualístico, tempo arcaico, de eterno retorno, que impulsiona um “sentimento moderno de angústia que o travamento temporal só intensifica, podendo provocar o terror e seus

⁴³ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 10, 12.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 20.

fantasmas”⁴⁵. Em face de um tempo estancado em narrativas como “Redemunho”, “A espera da volante” e “Inácia Leandro”, cujos personagens, entranhados à terra e lidando com suas heranças familiares e culturais, vivem, como afirma Arrigucci, “no limiar de um acontecimento trágico”, cabe ao leitor perguntar se “não será, a região o mundo bloqueado que pode estar em qualquer parte?”⁴⁶.

Este mundo bloqueado em que alguns estão na iminência da morte ou assombrados pelos mortos, emperrados num cotidiano em que circulam os fantasmas, recoloca na contemporaneidade a questão do regional em arte, do regionalismo, lembrado no posfácio como ressalva ao leitor que pode perceber traços que incidiriam sobre essa classificação, sem pertinência uma vez que “a observação rápida e precisa da paisagem regional, dos costumes e do ambiente” se dá “sem traço de pitoresco e sem afirmação propriamente regionalista”⁴⁷. A possibilidade, ou impossibilidade, de vinculação do texto ao regionalismo, na escrita de Ronaldo Correia de Brito, autor que se posicionou em alguns momentos contra tal designação, encontra eco na voz de Adonias, narrador que conduz o leitor a uma viagem de retorno ao sertão no romance *Galileia*⁴⁸.

Médico e escritor, Adonias narra sua volta à casa do patriarca da família, Raimundo Caetano, cuja festa de aniversário, motivo da ida do neto que viajava acompanhado dos primos Davi e Ismael, é adiada em razão do agravamento de sua doença. É em torno do corpo que apodrecia em vida, ruína que espelhava a falência da fazenda Galileia, “um latifúndio improdutivo” que “em nada lembra os inventários do passado, com até doze mil cabeças de bois e vacas” (BRITO, 2009a, p. 53), que os membros da família encontram-se e desencontram-se num enredo estruturado à maneira de uma genealogia, genealogia com suas ressonâncias bíblicas marcadas nos nomes escolhidos pelo patriarca. Entre os que permaneceram no sertão de Inhamuns, ocupando as casas ao redor da que habitava Raimundo Caetano, como seus filhos Salomão e Natan, e os que migraram para cidades como São Paulo, a exemplo de Davi, e Recife onde mora Adonias, há diferenças de modos de vida que, contraditoriamente, os fazem convergir para um mesmo tempo de indefinição, de sobrevida do passado familiar, em que antigos hábitos e práticas coexistem com modernos meios de trabalho e convivência.

Assim, ainda que Natan, para quem as “cidades são mundos irreais, pois só existe a Galileia”, lugar de onde “tocaiava o mundo”, e Salomão, o tio que “coleccionou livros e ergueu

⁴⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Tempo de espera”. Em BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 176.

⁴⁶ Ibidem, p. 175, 177.

⁴⁷ Ibidem, p. 179.

⁴⁸ BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009a.

a sua Alexandria sertaneja”, pareçam figuras arraigadas ao passado, presos à terra improdutiva, os mesmos convivem com uma organização familiar distinta da que tivera lugar em gerações passadas. Alteração que Adonias percebe ao destacar que as mulheres, como a avó, não mais recolhiam-se no interior da casa, nos trabalhos domésticos, pois os “tempos eram outros, homens e mulheres se ocupavam dos mesmos afazeres, invertia-se a antiga ordem patriarcal” (BRITO, 2009a, p. 91, 55, 60). A avó tecia redes e fazia queijos para vender, o ócio se dava em frente à televisão, os netos valiam-se, para o trabalho ou lazer, de computadores, o que não impedia que tudo fosse deixado de lado para ouvir as histórias de Júlia, “uma Sherazade sertaneja”, que passara na fazenda para benzer o corpo do avô sobre quem dirá que “desejava morrer, mas algo o retinha preso à vida” (BRITO, 2009a, p. 122).

Como uma lembrança, uma sobrevivência, Júlia encarna a tradição popular das rezas e benzeções, da força mística que afasta assombrações, amansa animais e afasta, com auxílio das ervas, os males do corpo; sempre em trânsito ela é também o reencontro com as antigas formas de narrar, que ainda encantam os membros da família, mesmo os que não acreditam mais em suas fabulações. Contudo, mesmo a benzedeira não é capaz de retirar Raimundo Caetano de um incômodo limiar entre a vida e a morte, como não o conseguiram os médicos, incluindo o narrador Adonias. O patriarca persistia, na decomposição em vida, repelindo e atraindo os que estão ao redor:

Nada mais se resguarda. A fragilidade que o poder recobria se expõe. As escaras de Raimundo Caetano escorrem pus, exalam cheiro de peixe podre, das traíras e curimatãs que morrem na lama do açude, nos anos da seca. Cheiro pestilento de carniça, perfume agridoce entrando pelas narinas das pessoas, atravessa quartos, corredores e salas; o vento carrega para longe, ninguém escapa de senti-lo, de receber a mensagem de adeus. [...] Deve partir com urgência, libertando os filhos e parentes da angústia de presenciar sua morte [...] Ambivalentes, os da família também esperam que Raimundo Caetano nunca morra. Junto com ele enterraremos a Galileia e parte de nossa história. (BRITO, 2009a, p. 53, 106)

Assim como o corpo de Raimundo Caetano, o sertão se dá a ver pelos olhos de Adonias enquanto espaço atravessado por tempos distintos, um sertão no qual a busca por semelhanças entre o presente e o passado da paisagem de sua infância, passado lastreado por sua memória de leitor, incide na diferença, na contradição e no estranhamento, perceptíveis nas imagens descritas em seu trajeto rumo à Galileia:

Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavaleiro das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo. [...] O sertão

continua na minha frente, nos lados, atrás de mim. O asfalto fede. [...] Onde estão os caminhos abertos pelos antigos, os que elegeram essa terra para morar, trazendo rebanhos e levantando currais? (BRITO, 2009a, p. 8)

Este sertão, atravessado por uma rodovia asfaltada, margeada por cidades pobres e botecos vazios, sinaliza uma mudança temporal visível nas alterações de uma paisagem que não abarca mais os vaqueiros encourados e os desbravadores abrindo os caminhos de terra, vaqueiros que deram lugar à mulher que tange de motocicleta as vacas magras. Mas, permanecendo ao redor, este mesmo sertão é via cujos rastros do passado não foram apagados, tornando dissonante a nota de modernidade da moto a serviço de um ofício tradicional e ligado ao sustento rural, ou ainda, do celular que o filho do dono do boteco roubara, ainda que no vilarejo não houvesse sinal de telefonia móvel. Estas camadas de tempo que se cruzam na narrativa constituem o labirinto no qual Adonias ensaia compreender sua identidade, num processo de repulsa e atração – é ele a dizer: “Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo” (BRITO, 2009a, p. 16) – que ganha intensidade em seu contato com o tio Salomão e sua vasta biblioteca.

É neste espaço em que Salomão “colecciona tudo o que se refere ao mundo sertanejo, folclore e cultura popular”, reunindo “dezenas de tratados genealógicos, a única produção literária de algumas cidades” (BRITO, 2009a, p. 159-160), que o impasse sobre um saber acumulado e sua utilidade, ou ainda, sua pertinência no presente, se delinea entre dois leitores com perspectivas distintas. Adonias, que se revela como escritor de um romance cosmopolita, um “intelectual pós-modernista”, observa “o tio perdido em seu labirinto [...] No meio de tanta literatura ruim”, livros entre os quais se sente acuado e, ainda que percebendo em Salomão o “esforço em busca do que é permanente e sobrevive ao furor das mudanças [...] numa consciência regional”, o interpela com uma designação com a qual sabe não concordar: “– Tio Salomão é um regionalista. Existe coisa mais fora de moda do que um regionalista?” (BRITO, 2009a, p. 161-162). Interpelação que recebe a áspera resposta “– Quer saber de uma coisa Adonias? Regionalista é a mãe.”, numa não aceitação ao rótulo que o tio associa a autores que “em vez de andarem atrás de particularidades sem importância, deveriam investigar a contribuição econômica, social e linguística que o Nordeste deu para a formação do Brasil, e tudo o que foi produzido nas artes.” (BRITO, 2009a, p. 164).

Enquanto Salomão lidava com os livros pelo sobrinho associados ao regionalismo, ensaiando “achar no presente um caminho para ele e seu mundo sertanejo”, mundo que parecia atrair esta classificação, Adonias intenta se afastar dessa herança, imaginando inquieto, entre as estantes de livros, “quem será condenado a substituir o guardião da biblioteca” (BRITO, 2009a,

p. 172). O que fazer com essa herança, com esse arquivo, é questão que ressoa neste e em outros escritos de Ronaldo Correia de Brito, a exemplo dos contos de *Faca*, nos quais o leitor pode encontrar referências à ficção de autores como José Lins do Rego, por exemplo, no piano levado em carro de bois, “um mimo em desertos de sertão”⁴⁹ que ocupa a cena central do conto “Redemunho”, peça que se faz presente também na fazenda Galileia, e que nos remete ao piano igualmente carregado por carro de bois, marca material de um tempo anterior à ruína do engenho em *Fogo morto*. A memória dos livros sobre o sertão, no romance de Ronaldo Correia de Brito, impregna o olhar do narrador sobre as pessoas e a paisagem, comparadas no presente em relação às páginas literárias sobre os vaqueiros, como na cena da mulher tangendo as vacas de motocicleta, ou sobre a reclusão das mulheres no interior das casas, hábito que não mais se via entre as mulheres da família. Nesse sentido, o enredo de *Galileia* não somente traz a figuração do arquivo dedicado à questão regional na biblioteca de Salomão, como se tece num movimento de mobilização do conhecimento acumulado por um leitor, Adonias, que, mesmo não encontrando mais sentido numa coleção ligada a um espaço no qual não mais se reconhece, ainda se põe a pensar sobre o sentido do regionalismo ou da palavra sertão.

Ainda que, entre a terra e sua vivência fora dela, pareça sem sentido a lembrança do nome das coisas, o nome dos pássaros – “lembro de muitos, mas sou incapaz de reconhecer uma plumagem, um canto, um ninho. É outra memória inútil, guardada não sei para quê” (BRITO, 2009a, p. 15-16) –, Adonias não se desvencilha desse conhecimento, um peso à semelhança do corpo do patriarca. Corpo anunciado pelo cheiro acre-doce, presença que não se desfaz e constantemente remete ao passado, assim como a contadora de histórias, ou as moças que teciam suas redes na fazenda sem se importarem com as preocupações sobre a terra, a literatura e suas definições, pois para “elas pouco importa que o regionalismo tenha sido uma invenção dos intelectuais do Recife para se contraporem aos modernos do Sudeste, ou que seja um formato de romance fora de moda. Elas costuram redes [...] deitam e dormem despreocupadas se as redes são regionais” (BRITO, 2009a, p. 170). Para os que trabalham suas redes, os que trabalham a terra ou os que estão no limiar da morte, os sentidos das palavras não são um problema ou uma questão; a encruzilhada dos sentidos se dá para o escritor, bem como para o leitor e guardião da biblioteca. É o escritor que, tentando escapar do sertão, ainda se prende nas tentativas de dar-lhe uma definição:

O sertão é o Brasil profundo, misterioso, como o oceano que os argonautas temiam navegar. Chega-se a ele acompanhando o curso dos rios, perdendo a memória do litoral. Os ingleses chamam-no de backlands, terras de trás. À medida que me afasto desse sertão dos Inhamuns sem nunca virar-me,

⁴⁹ BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naif, 2009b, p. 50.

igualzinho fez Ló quando fugia de Sodoma, ele me transmite um apelo. Tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos chamados. Se ouvires as vozes sertanejas, já não escutarás outras vozes. Melhor esquecer, seguir em frente. O sertão é anterior ao descobrimento. Já se fundara em Creta, no culto ao touro e na arte de domar rês. Também se fizera sentir na Arábia das Mil e Uma Noites e em Israel, com o legado da Escritura Sagrada. O Oriente e o Ocidente se juntaram nos desertos de cá. Mouros e judeus mesclados na Ibéria continuaram se misturando com outras raças de gente, gerando a estirpe sertaneja. (BRITO, 2009a, p. 225)

Nos desdobramentos da palavra, entre as possibilidades dicionarizadas como a que indica a distância do litoral e as possibilidades que sugerem a memória de leitor, a ligar o Oriente ao Ocidente, Adonias faz do sertão caminho para uma genealogia da estirpe sertaneja, que das *Mil e uma noites à Sagrada Escritura* faz eco às genealogias da família cujos nomes são retirados do texto bíblico, ou ainda às genealogias arquivadas por tio Salomão. O sertão, percebido numa cartografia imaginária se define, assim, não mais em relação à paisagem ao redor, a das cidades miseráveis e da fazenda arruinada; o sertão se define pelas associações entre história e ficção instigadas pelo saber acumulado através dos livros, guardados nas ordens e desordens da biblioteca. Considerando a biblioteca uma figuração do arquivo, este se torna caminho pelo qual é possível pensar o regionalismo em relação a este autor, formado em medicina, nascido em Saboeiro, no sertão de Inhamuns, cujas obras, nas palavras de Juliana Santini, expõem uma “realidade sertaneja contemporânea” que “exige uma discussão em torno da existência de um novo romance regionalista ou, se mais adequado, de uma prosa regionalista erigida a partir de outros modos de representação”⁵⁰.

Essa escrita que se tece a partir de um espaço definido e indefinível, o sertão, cujos traços da modernidade convivem com o arcaico, espaço associado ao regionalismo em arte e que atrai para a ficção a lembrança e o debate em torno de uma tradição a este ligada em nossas letras, evidencia um problema, uma encruzilhada conceitual, ou nos termos inspirados em Aby Warburg, uma pós-vida, uma sobrevivência incômoda que se materializa em seu arquivo de leitor. O impasse entre o desejo de desvincular-se dessa tradição e a impossibilidade de fazê-lo, tradição à qual está associado o corpo do avô no romance, a perseguir os vivos mesmo à distância, em um conto de Milton Hatoum se relaciona a uma carta localizada em uma biblioteca por um leitor viajante. No conto “Uma carta de Bancroft”, um narrador recebe, na biblioteca de Bancroft, em Berkeley, um fichário sobre o “Brasil: limites & fronteiras”, no qual encontra uma

⁵⁰ SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, 2014, p. 129.

carta de Euclides da Cunha a Alberto Rangel. Diante da descoberta, a surpresa mescla-se à exasperação do reencontro com a terra e seus autores:

Encontrar essa carta inédita em Bancroft, com a caligrafia nervosa de Euclides, é quase um milagre. Mas, para onde eu vou, Manaus me persegue, como se a realidade da outra América, mesmo quando não é solicitada, se intrometesse na espiral do devaneio para dizer que só vim a Bancroft para ler uma carta amazônica do autor d’*Os Sertões*. (HATOUM, 2014, p. 22)

A biblioteca como via pela qual o local retorna à cena literária, recolocando questões de pertencimento, encena nas narrativas uma ligação do escritor, do intelectual, com as práticas de arquivo que o leitor pode com recorrência flagrar na tessitura de textos associados ao regionalismo na literatura brasileira – o que João Simões Lopes Neto permite perceber pela imagem da arca, uma figuração do arquivo, acionada na apresentação de Blau, o vaqueano que, em *Contos gauchescos*, “recontava, como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca”⁵¹. Aliás, o regionalismo é considerado tendência documental, a exemplo de leituras como a de Albertina Vicentini (2007, p. 188), que frisa como traço definidor do mesmo o fato de que “toda literatura regionalista se preocupa com as questões da verossimilhança do seu mundo representado, prendendo-se ao mais documental possível”. Relação entre o texto e o documento que, em entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, Raimundo Carrero destaca ao responder sobre a impressão de que sua obra *Sombra severa*, publicada em 1984, inspirada em sua cidade Salgueiro, no sertão de Pernambuco, não parecia “regionalista. Parece mais bíblica do que regional.”: “Exatamente.”, diz o autor, “A Bíblia é minha fonte. O regional tem compromisso com o documento da região, eu não tenho essa preocupação”⁵².

Sobre estas relações, explicitadas dentro e fora da ficção, entre o regionalismo e as práticas de arquivo, nos são válidas as palavras de Marco Codebò, em seu estudo dedicado aos vínculos entre a ficção e o arquivo em romances como *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, *La Vie mode d’emploi*, de Georges Perec, *Libra*, de Don DeLillo: “O romance de arquivo é o gênero que transforma a relação subterrânea do romance com o arquivo em característica chave de seu próprio mundo romanesco; o que está escondido nos romances tradicionais emerge na ficção arquivística”⁵³. Na pós-modernidade, os romances de arquivo explicitam e transformam em

⁵¹ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 16.

⁵² Entrevista com Raimundo Carrero. Em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/RaimundoCarrero.htm#>. Acesso em: 20 jan. 2019.

⁵³ Tradução nossa do original: “the archival novel is the genre that turns the novel’s subterranean relation with the archive into the key feature of its own novelistic world; what is hidden in traditional novels instead emerges in the open in archival fiction”. Em CODEBÒ. Marco. *Narrating from the archive: novels, records and bureaucrats in the modern age*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2010, p. 159.

chave de significação o que se fazia implícito especialmente na escrita realista do século XIX. Fazendo interface com a burocratização do Estado moderno, que na constituição dos arquivos públicos mantém meios de registro de seus cidadãos, seus dados, traços físicos, bem como meios de controle de suas fronteiras, seu território, os romances realistas, em sua atenção aos detalhes na composição dos espaços e tipos sociais, aproximam-se do discurso arquivístico ancorado nas ciências humanas.

Discurso ancorado nas ciências que, para Flora Süssekind (1990, p. 7), se dá a perceber desde os “primeiros esforços ficcionais” da literatura brasileira em meados do século XIX, uma vez que ligados às práticas artísticas estavam os processos de singularização nacional pautados na constituição de acervos documentais nos quais se destacam os relatos de viajantes, cronistas e naturalistas dedicados a inventariar paisagens. Partindo dessa premissa, em *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind lê textos como *Olaya e Júlio* ou *A periquita*, de possível autoria de Charles Auguste Taunay e publicado de forma seriada em 1830, a partir da relevância, na construção textual, das figuras do viajante e do naturalista, ambas responsáveis pela organização e fixação dos quadros naturais que estruturam a narrativa. Sendo o narrador um viajante estrangeiro a reencenar um diálogo que tivera com o sertanejo Júlio, personagem que recebera por longo tempo os ensinamentos de um naturalista também estrangeiro, esta novela de 1830 sinaliza os estreitos vínculos entre a nascente prosa ficcional e o trabalho de botânicos, zoologistas, pintores, historiadores vindos ao Brasil em missões científicas. São estes viajantes, figurados na ficção, os responsáveis por ensinar “a ver”, por organizar “a paisagem e as formas de descrevê-la”, organização que pressupõe a adequação aos projetos nacionais, em razão dos quais alguns artistas, como Debret, foram conduzidos a considerar o que poderia ou não ser elemento constituinte de um retrato da jovem nação.

Vinculada, assim, aos relatos sobre o Brasil, incluindo aqueles que focalizam, à revelia dos desejos estatais, os traços negativos que destoam da desejada idealização da pátria, a narrativa ficcional em meados do século XIX se tece como eco ou resposta ao olhar dos viajantes europeus, aos quais estão associadas as práticas de arquivo elencadas por Flora Süssekind (1990, p. 45) ao tratar dos naturalistas como personagens que tiveram a função de “classificar, ordenar, organizar em mapas e coleções o que se encontra pelo caminho”. À organização de mapas a pesquisadora relaciona a criação de quadros regionais, ensaiados na prosa de ficção a partir da “mirada paisagístico-classificatória dos viajantes cientistas do século XIX”, mirada pela qual se constitui um narrador de ficção que ocupa a função de “historiador ou cartógrafo de mapas histórico-lendários regionais” (SÜSSEKIND, 1990, p. 210, 233). Atuando não somente como historiador e cartógrafo, o narrador de romances de teor regional é

também aquele que se coloca a colecionar dados locais, uma vez que “é com os olhos insaciáveis do colecionador que se descrevem e demarcam aí províncias e costumes” (SÜSSEKIND, 1990, p. 209).

A demarcação dos lugares, dos costumes, pela via das coleções liga-se a um movimento de constituição da identidade nacional ao qual o romance realista agregará outras vertentes científicas. Vertentes nas quais a pesquisadora se deteve no já mencionado livro *Tal Brasil, qual romance?* de maneira a ler, no compromisso da estética naturalista em explicar e sanar fraturas pela via das ciências, um projeto de constituição de um retrato orgânico da nação – constituição que ainda se pode compreender pelas práticas de colecionadores. Nesse sentido, estudos como os de Flora Süssekind nos permitem ler tanto a prosa de ficção de meados do século XIX, de traços românticos, como o romance realista, pela via do naturalismo – esse aguçamento do real pela perspectiva científicista que acumula inclusive as excrecências fisiológicas –, como elementos que integram simbolicamente a constituição da memória nacional pela via do arquivo. Como nos indica Reinaldo Marques, a partir da percepção de nação como comunidade imaginada, nos termos de Benedict Anderson, a representação pedagógica desta tem um caráter patrimonialista importante na construção de histórias oficiais, tecidas por fatos, datas e símbolos engendrados por operações de “seleção, recorte, descarte, classificação, locação, remissão – essas diversas operações do arquivo [...] executadas com vistas à montagem de um arquivo nacional” (MARQUES, 2015b, p. 154). Arquivo que “expressa e reforça o tempo homogêneo da nação”, tempo que contraditoriamente este mesmo arquivo pode desestabilizar uma vez que “os elementos descartados, as memórias dos grupos subalternos, das minorias, que foram alijados do processo de enunciação do relato legitimador, costumam se insinuar pelo vazio e pelo fragmento, como resíduo inclassificável, no arquivo das memórias oficiais da comunidade nacional” (MARQUES, 2015b, p. 154).

Considerando a gestação de um tempo homogêneo pela via arquivística e, ao mesmo tempo, a rasura deste tempo em razão de tais resíduos e relatos deslegitimadores, torna-se interessante pensar o regionalismo literário, especialmente nas relações estabelecidas entre este e o naturalismo, como uma via pela qual se intensifica o registro de traços típicos da fauna, flora e geografias locais, dos tipos, lidos a partir da perspectiva de raça, seus traços culturais incluindo as particularidades linguísticas, como uma tendência que, integrando esse movimento de tempo homogêneo, se torna, contraditoriamente, um excesso que desarticula essa homogeneidade, colocando no arquivo o problema dos restos, do que parece sem utilidade ou significação. Sobre essa acumulação considerada um problema de representação no naturalismo, torna-se interessante uma imagem acionada por Aluísio Azevedo, no romance

folhetim *Mistério da Tijuca*, publicado em 1882, imagem que Walter Benjamin associa a um trabalho de escrita e leitura a contrapelo da história oficial e homogênea: o trapeiro. No capítulo LXI do romance, o narrador interrompe a narrativa para explicar ao leitor certos artifícios ficcionais, ancorados na observação da realidade, do ser humano em seus traços e humores:

Andamos como os trapeiros, de saco às costas, a mariscar por aí nesse mistifório de paixões boas e más, de bons e maus impulsos, de intenções de toda a espécie, nessa mistela de virtudes heroicas e misérias degradantes, de cuja argamassa se forma a estranha coisa, que se chama vida humana. Às vezes entre os trapos e os godilhões, apanhados a esmo pela rua, deparamos com alguma joia de valor e remetemos logo, tudo de cambulhada, para o saco das observações.⁵⁴

O trapeiro que recolhe, no “saco das observações”, o que tem valor e o que não tem, o que na rua tem serventia e o que é matéria degradante, é figura que, participando de uma construção que acaba se distanciando de todo desejo de harmonia e homogeneidade, gesta um arquivo no qual há espaço para o que é relevante num discurso orgânico da nação, mas também para o que é refugado por este discurso, o inclassificável que desordena a articulação discursiva. Nesses gestos do trapeiro, parece estar o procedimento de escritores que se colocaram a inventariar dados locais, num movimento ambíguo de recolher e ordenar o que é heterogêneo, assimilando-o de forma niveladora e, ao mesmo tempo, de acumular sobras, restos, excessos que, incidindo nas particularidades, acabam por arruinar a intenção de conjunto.

Nesse sentido, podemos imaginar que nos vínculos entre a literatura e a constituição simbólica do Estado-nação, cujo extenso território passa a ser mapeado nos diversos textos associados ao regionalismo, via pela qual a crítica associa a representação do que é típico em determinadas regiões, o escritor passa a atuar à maneira de um arquivista. Arquivista que, recolhendo e registrando dados, palavras, expressões típicas, fatos históricos, causos e lendas, modos de vida, contribui para a construção de uma imagem da nação unificada pela letra (daí o valor positivo do sertanismo romântico) e, contraditoriamente, na interface que a mesma letra passa a ter com a oralidade, com a periferia desse Estado moderno, pode também desarticular esse retrato coeso na expressão de desconpassos, desigualdades, desencontros entre letrados e iletrados, fraturas simbolizadas pelas ruínas de casas e corpos.

Assim, partindo do princípio de que os arquivos se organizam com base em uma cultura letrada, em seus processos de acumulação documental, de registro das vidas pela escrita, o que reflete, nos arquivos nacionais, “o predomínio da escrita, da cultura letrada, em detrimento das culturas orais, populares” (MARQUES, 2015b, p. 155), a literatura, integrando esse movimento

⁵⁴ AZEVEDO, Aluísio. *Mistério da Tijuca*. Rio de Janeiro: Folha Nova, 1882, p. 171. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4820>. Acesso em: 10 jul. 2017.

de registro pela escrita, pode, na documentação da oralidade recorrente nos textos regionalistas de fins do século XIX e início do século XX, agregar esta oralidade ao discurso unificador da nação e, por outro lado, torná-la neste mesmo gesto um elemento estranho no interior deste arquivo. Elemento não raro lido como uma excentricidade, responsável por tipificar o homem cuja fala é reproduzida com seus “erros”, suas diferenças em relação à norma culta. Esse impasse no “arquivamento” dessas vidas que não participam da cultura letrada, cujas genealogias são vistas como uma inutilidade dentro da coleção do tio Salomão no romance de Ronaldo Correia de Brito, dando margem a uma literatura ruim, como diz o leitor Adonias, é significativo das ambiguidades que constantemente surgem na discussão sobre o regionalismo. Discussão sobre a pertinência ou impertinência desse conceito como via possível, ainda no presente, para a ficcionalização e leitura de diferenças culturais e sociais, dos tempos distintos que se cruzam em imagens como as produzidas por Pedro Ribeiro, artista que confere à família Monteiro acesso ao registro fotográfico que será enviado aos familiares, lembrança que vale igualmente como documento de que estão vivos e bem em seu sítio.

Torna-se, assim, o arquivo um caminho pelo qual esta discussão pode ganhar novos sentidos, considerando as práticas de arquivamento mobilizadas na constituição textual das narrativas associadas ao regionalismo e que se dão a perceber de forma mais intensa justamente em relação à produção que integra aquela que lemos como a tradição desafortunada, considerada menor por seus excessos de exotismo. A produção que, vinculada à estética naturalista, ou considerada um lastro seu no início do século XX, é realizada sob a premissa de observar e inventariar a realidade. A prevalência do descritivo, como Jacques Rancière destaca ao tratar do realismo como primeira tendência do regime estético das artes⁵⁵, tendência que subverte a precedência, ou primado, do narrativo sobre o descritivo, pode, inclusive, ser associada à constituição e organização dos arquivos, aos inventários dedicados à descrição de itens. Descrições constantes que se, por um lado, são associadas a um excesso no texto realista naturalista, por outro lado, também podem ser lidas como uma forma de representação mais democrática⁵⁶, no sentido de incluir o que seria refugado, o que é marginal e insignificante, nos grandes quadros narrativos.

É, nesse sentido, que compreendemos a ambivalência na recepção de alguns escritores, cujas obras são consideradas desiguais, com fragilidades estéticas, mas relevantes pela pesquisa

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

⁵⁶ Rancière desenvolve com mais vagar tal leitura sobre o texto realista enquanto via para representações mais democráticas no texto “O efeito de realidade e a política da ficção”, publicado na revista *Novos estudos*. CEBRAP [online]. 2010, n. 86, p. 75-80.

que as respalda. Assim, a atenção às minúcias da realidade que se estende à prosa do início do século XX no Brasil, se, por um lado, gestou na crítica a impressão de pitoresco que tornava superficial o homem vinculado à paisagem, por outro lado tornou-se via para a validação do esforço de pesquisa do autor, de seu olhar para o que era refugado socialmente, ainda que a avaliação estética de suas obras oscilasse entre os polos positivo e negativo. Oscilação perceptível, por exemplo, na referência à obra de Valdomiro Silveira feita por Ligia Chiappini (1994, p. 689) que, notando nesta a presença do regionalismo como programa “sobretudo na exploração dos dados físicos, ambientais e linguísticos”, estes reunidos em glossários no final das obras, ressalta “a pesquisa respeitável da matéria rural”, apesar da qual os resultados estéticos são desiguais.

Pesquisa igualmente destacada por Enid Yatsuda Frederico, em introdução aos contos reunidos em *Lereias*, os quais são apresentados como ponto alto da produção do autor, uma vez que o uso da primeira pessoa na composição das narrativas possibilitou não somente a melhor integração do vocabulário caipira no tecido ficcional, como também conferiu voz e profundidade humana aos homens que passaram a narrar suas histórias, ou melhor, compartilhar lereias. Nas palavras de Enid Yatsuda, neste livro de Valdomiro Silveira, mesmo nos contos “mais regionalistas [...] cujo interesse mais imediato recai sobre a representação dos costumes típicos de uma região”, o caipira “deixa de ser mero objeto de estudo de um naturalista, e emerge em sua dimensão humana”⁵⁷ – afirmação significativa dos impasses gestados em relação ao regionalismo, uma vez que o elogio do texto se dá pela rasura de seu caráter mais regional, ou seja, aquele justamente ligado ao trabalho de pesquisa do autor, trabalho documental lastreado na prática da observação, inerente à estética naturalista.

Igualmente como um prosador cujo trabalho de pesquisa se faz notar, Afonso Arinos é apresentado ao leitor por Walnice Nogueira Galvão, em coletânea de seus contos, a partir “desse regionalismo de virada de século” pelo qual sua obra “realista e com laivos naturalistas e invariavelmente telúrica” demonstra sua busca constante “por uma técnica que lhe permitisse colocar o discurso na boca de seus sertanejos, sem recorrer a grifos e itálicos, como era de costume, acentuando a diferença de classe e de origem entre o narrador culto e a personagem inculta”⁵⁸. É no sentido dessa busca de adequação entre a oralidade que se desejava registrar e a ficção que seu “modesto perfil tangencia o percurso de três monstros sagrados de nossa

⁵⁷ SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias*: histórias contadas por eles mesmos. Edição preparada por Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XXVII-XXVIII.

⁵⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Introdução”. Em ARINOS, Afonso. *Contos*: Pelo sertão; Histórias e paisagens; A rola encantada. Organização Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX, XXIII, XXIV.

literatura, como Euclides da Cunha, Mário de Andrade e Guimarães Rosa”, posteridade que estimula um olhar sobre a produção de Arinos enquanto um “delicado equilíbrio de sobrevivências arcaicas com traços populares, de arte erudita com matéria sertaneja, em que perpassam viventes extraordinários, a faina do gado, fábulas de crimes e fantasmas”⁵⁹.

Relacionado a essa herança, de autores como Valdomiro Silveira e Afonso Arinos, Guimarães Rosa se destaca, em leituras críticas como a proposta por Marli Fantini, por superar paradigmas estéticos a partir da “desmarcação dos limites territoriais e da fixidez da cor local do nosso regionalismo naturalista” e, assim, libertando-se desse referencial, “transcende o critério meramente regional e ilumina o caminho percorrido por seus antecessores”, contribuindo para a “superação do regionalismo pitoresco, já anacrônico entre as décadas de 40 e 50”⁶⁰. Sua obra ultrapassaria, assim, o pitoresco e o “critério meramente regional”, ou documental, que se dá a ver especialmente pela via do naturalismo, mas ainda estaria, na ambivalência desse mesmo regional, ligada a antecessores como o citado Valdomiro Silveira, autor de um conto sobre uma aparição fantasmal que instiga um questionamento que o leitor de Rosa encontraria eco na fala de Riobaldo.

No conto “Visão”, publicado em *Lereias*, um narrador conta a seu ouvinte a estranha aparição de uma moça que, certa noite, o conduzira até a ossada do negro Tibúrcio. Após ser conduzido ao morto que necessitava de sepultura e constatar o desaparecimento da moça, é este narrador a perguntar ao seu interlocutor letrado: “mas porém vacê, que é tão estudado, me diga por que foi que me apareceu a tal moça, e me levou p’r’aquele rumo, e surveteu de repente? [...] O corpo dum filho de Deus, por mais desgraçado que ele fosse, não tem direito de sepultura no sagrado?” (SILVEIRA, 2007, p. 49). Interpelação que ecoa sem resposta, o narrador impelindo o leitor a esta encruzilhada em que não se pode afastar os fantasmas do convívio com os vivos, em que as certezas se esvaem como insinua outro contador, do conto “Cobra mandada”, ao dizer que o “mundo é engano, e mais enganados os que andemo’ nele, é a prosa dum ditado muito capaz” (SILVEIRA, 2007, p. 19), prosa que Riobaldo tece de forma intensa em seu diálogo com outro interlocutor “tão estudado”.

É nesse momento em que o regionalismo passa a ser percebido de forma mais intensa como anacronismo, em que se torna uma via considerada superada pela ficção rosiana que, desestabilizando o que estava fixo, podemos dizer arquivado, ultrapassa o critério regional,

⁵⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Introdução”. Em ARINOS, Afonso. *Contos: Pelo sertão; Histórias e paisagens; A rola encantada*. Organização Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX, XXXVIII.

⁶⁰ FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 34, 45, 46.

mas, ao mesmo tempo, deste não se desvencilha pela lembrança de seus antecessores, é nesse momento que gostaríamos de nos deter para, continuando este exercício, este esforço, de pensar o conceito de regionalismo, desdobrar as possibilidades de leitura que nos permite o arquivo como procedimento textual e como espaço de guarda de documentos. Assim, os meados do século XX, quando, como assinala Eneida Maria de Souza (2011, p. 46), em “plena fase de uma modernidade reciclada pelo projeto industrial de modernização do Brasil, o escritor mineiro volta-se para a tradição, apropriando-se da matéria regional como pano de fundo à experimentação de linguagem”, tornam-se interessante momento para pensar essa tradição na prática não somente de Guimarães Rosa, como também de autores como Bernardo Élis e Mário Palmério. Autores que se valem do caráter documental inerente à prática daqueles que angariaram a adjetivação de regionalistas, instigando na recepção crítica de então, bem como na posterior, a discussão em torno de uma reconfiguração do regionalismo ou, ainda, da necessidade de um novo caminho conceitual que não esse para repensar os usos da “matéria regional”.

Como tais autores mobilizam essa herança, que inclui o que parece insignificante, os excessos no recolhimento de dados, palavras, peculiaridades, alimentando também esse arquivo com suas coleções, é questão que subjaz à leitura de alguns de seus escritos nas páginas a seguir. Páginas nas quais o arquivo é pensado não somente como construção textual, concepção discursiva ressaltada por Michel Foucault ao compreender o arquivo como sistema de formação e transformação de enunciados, mas também como espaço, uma topologia, princípio destacado por Jacques Derrida, no qual se guardam os livros, imagens, objetos e documentos pessoais, papéis de trabalho, cartas entre outros fundos documentais do escritor. São os arquivos literários, em seu estatuto ambíguo de “arquivo pessoal alocado no espaço público” (MARQUES, 2015b, p. 19), arquivos que migraram do espaço privado das casas para receberem um tratamento disciplinar e ordenador no espaço público de instituições de pesquisa, como as universidades, caso dos arquivos de Rosa, Élis e Palmério, que se tornam também caminho para retornar à discussão do regionalismo. Retorno pretendido a partir dos desdobramentos dos sentidos da palavra (que não deixou de ser pensada por Palmério, Élis e Rosa), do anacronismo presente na própria economia dos arquivos, no que eles guardam de classificável e de inclassificável, dos fantasmas que os habitam, incluindo o próprio conceito ao qual esses autores foram associados, especialmente por uma primeira recepção crítica.

É no espaço dessa ordenação, que procuramos escapar um pouco das ordens da historiografia literária para imaginar um certo diálogo, pontes, entre esses escritores que, publicando no ano de 1956, foram não raro comparados pela via do regionalismo, o que as

críticas por eles arquivadas dão a perceber. Escritores cujas trajetórias se cruzam, de forma a tornar perceptível a presença de um no arquivo do outro, seja num contato por correspondência, como a de Rosa e Bernardo Élis (uma carta de Rosa foi, inclusive, publicada em edição, de 1965, do livro de contos *Caminhos e descaminhos*, de Élis); seja como tema de reflexão, como o fez Palmério ao preparar o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, na vaga que antes fora ocupada pelo autor de *Grande sertão: veredas*. Tecer essas pontes mediante o estudo nos acervos literários, reencenar um certo percurso desses escritores pesquisadores que recriam e revisitam o sertão em suas obras, é ensaiar uma via de releitura do regionalismo sem ensejar totalizar a discussão ou preencher seus vazios, uma vez que estudar o regionalismo é lidar com uma vasta biblioteca, ficcional e crítica, pela qual passeamos até aqui por um pequeno recorte. Biblioteca em que muitos autores recebem a designação de regionalistas, do século XIX ao nosso – ainda que a produção de muitos seja heterogênea, não cabendo a designação para o conjunto da obra, e tampouco se possa dizer que todos estivessem ligados a um projeto regionalista; biblioteca que nos impele, igualmente, a lidar com os vazios dessa coleção.

Vazios sobre os quais chamou a atenção Luís Bueno, em seu estudo sobre o romance de 30, ao tratar das dificuldades de percepção de um conjunto ficcional coeso nessa década, uma vez que se trata de uma produção atomizada, cuja leitura extensiva não seria mais possível. Impossibilidade exemplificada pelas dificuldades de acesso a textos que Mário de Andrade lera e comentara em jornais, textos que o levaram a destacar a então predominância de uma narrativa regionalista centrada na figura do fracassado, predominância percebida “num processo de acumulação, na leitura de uma série de romances, incluindo vários de que ninguém mais fala hoje” (BUENO, 2006, p. 78). Intensa produção que não permanecera no cânone, à qual Graciliano Ramos chegara a se referir em sua crônica, antes mencionada, sobre a literatura de 30. Dizia ele, vaticinando o cansaço do leitor em relação às narrativas que vinham especialmente do Nordeste:

Já existe de fato superprodução, pelo que o público principia a aborrecer-se dos nossos produtos. É possível que a atenção que o público nos dispensou tenha sido apenas um entusiasmo de fogo de palha. Dentro de alguns anos estaremos definitivamente esquecidos. A curiosidade do leitor estará satisfeita, estancar-se-á a sede de imprevisto e de pitoresco. E andaremos pelas livrarias, acanhados e barbudos, uns coelhonetos sem gramática, oferecendo à toa volumes imprestáveis – *Baladilhas, Romanceiro*. Junto com essas porcarias os livros que escrevemos com alma. Provavelmente seremos todos uns vendedores ambulantes ordinários, presentes e passados. Imaginar, copiar, observar. Observamos, sem dúvida. Mas isto não vale nada. Os mais

inteligentes dirão que estamos imitando umas bestas caducas. Acharemos naturalmente que isso é um país perdido.⁶¹

Interessante notar que, em tom irônico, Graciliano indica o peso da vinculação da literatura que produzia à tradição associada a autores como Coelho Neto, autor de *Baladilhas* e *Romanceiro*, cujas obras de ambientação sertaneja não raro são consideradas como exemplo de um “regionalismo prolixo e arrebicado” (BOSI, 1994, p. 206) por excesso de preciosismo e pitoresco. A curiosidade do leitor, misturando os bons livros aos “volumes imprestáveis”, reuniria assim essa produção em uma mesma coleção que o cronista imagina ser preservada e vendida por ele e seus contemporâneos, aprisionados a um passado que não podem esquecer, apesar do esquecimento do leitor, o passado cuja tônica era a observação e a replicação. Erraria o cronista no vaticínio sobre o apagamento de sua produção, que entra no cânone, desvencilhada do coelhonetismo, também registrado no cânone, mas acertaria quanto ao esquecimento de grande parte dessa superprodução da década de 30. Aos que não lograram o olhar positivo da crítica historiográfica, faltou uma figura de “vendedor ambulante” que preservasse para venda os textos, ou ainda uma figura como a imaginada por Ronaldo Correia de Brito, tio Salomão, que alimentava uma biblioteca com tudo o que se referia à literatura e ao folclore regionais.

Talvez, um estudo abrangente do regionalismo literário, uma história desta tendência em nossas letras, que agregasse os muitos escritores a ela vinculados, incluindo os epígonos sobre os quais recai a vinculação de uma tradição menor, tivesse que lidar com as muitas faltas de textos que são mencionados por leitores como Mário de Andrade, por exemplo. Textos aos quais não se tem mais acesso, a não ser por um processo de busca extensivo em bibliotecas, sebos e arquivos, um projeto de construção textual exaustivo, ancorado na pretensão de reunir retalhos, como assim se referiu à ficção regionalista Afrânio Coutinho (1986, p. 237), “um conjunto de retalhos que arma o todo nacional”.

Como não é nosso desejo o de totalização, de construir uma história do regionalismo, desejo que o estudo de arquivo demonstra inviável, pelos vazios, e mesmo pelos excessos, que este abarca em sua constituição, optamos pela possibilidade de tecer narrativas sobre o regionalismo a partir do arquivo, sobre o sertão que encontramos arquivado nos acervos dos dois escritores mineiros e do escritor goiano, ou ainda, de destacar narrativas sobre o regionalismo como as que ensaiou Bernardo Élis ao dedicar estudos e reflexões sobre o tema. Este autor cuja obra *Ligia Chiappini* (1994, p. 683) comenta de maneira a notar que “embora respeitável [...] se recolheu a um modesto segundo plano, pois contemporânea dela é a obra de

⁶¹ RAMOS, Graciliano. “A literatura de 30”. Em RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 147.

Guimarães Rosa, que acaba ofuscando não só todo o regionalismo mineiro e goiano [...] como o brasileiro de modo geral”; autor que, em prefácio ao estudo de Alceu Amoroso Lima sobre Afonso Arinos, elogiou o pesquisador que teve “a coragem de enfrentar honesta e objetivamente esse fenômeno literário chamado sertanismo ou regionalismo [...] corrente literária que a inteligência nacional, carregada de preconceitos herdados da Colônia, persiste em ignorar e subestimar, para não dizer desmoralizar”, coragem pela qual, diz Élis, Alceu “padeceu [...] duro castigo: seu livro teve que esperar cinquenta e nove anos para uma segunda edição...”⁶².

Lendo o regionalismo como um anseio de dar ao país seus vários retratos, Bernardo Élis se detém em estudos sobre os desafios e méritos da tendência que julga ter influenciado o Modernismo na pesquisa em torno da linguagem. Sua leitura engajada e positiva, seu esforço de pensar o regional que o leva a projetar uma biblioteca caipira, seu trabalho ficcional por ele considerado regionalista são vias interessantes para reencontrar essa classificação pelo olhar autoral. Mas, antes de entrar no arquivo do escritor goiano, vamos a um de seus contemporâneos, cuja obra também é considerada num segundo plano em relação à de Rosa: Mário Palmério. Autor de *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre*, Palmério associava seu ofício de escritor ao trabalho de captação de palavras, trabalho de colecionador como sugerira Afonso Taunay em obra com que introduzimos este capítulo. Em entrevista concedida a José Amádio, em 1972, comentara sua “grande preocupação em captar. Não só o nome das coisas como a maneira de dizer as coisas”, por isso vivia “de caderneta na mão”, especialmente quando residira em sua fazenda em Mato Grosso, local de “passagem natural das boiadas que vêm do Pantanal. Ali na conversa com os peões, com os capatazes”⁶³. Sua vivência na fazenda, entre peões e capatazes, confere interessante nota ao perfil que o entrevistador esboça do escritor, integrado aos espaços e à dinâmica cultural que o leitor percebe em suas narrativas:

É moderadamente supersticioso. Não passa por baixo de escada nem amarrado. Nem põe chapéu em cima da cama. Acha que conversar com sujeito burro é o troço que dá mais azar. Nutre certos temores. Exemplo: em sua fazenda há um cemitério com mais de 200 anos. Ali foram enterrados jagunços, assassinos, lendas. Sempre teve vontade de passar uma noite no tal cemitério “para ver o que aconteceria”. Talvez inspiração para conto. Cadê coragem? Acalenta um pavor que deve ter vindo da infância. Assombração nunca viu. Nem é fantasma de si mesmo.⁶⁴

⁶² ÉLIS, Bernardo. “Prefácio da 2ª edição, 1966”. Em LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 28-29.

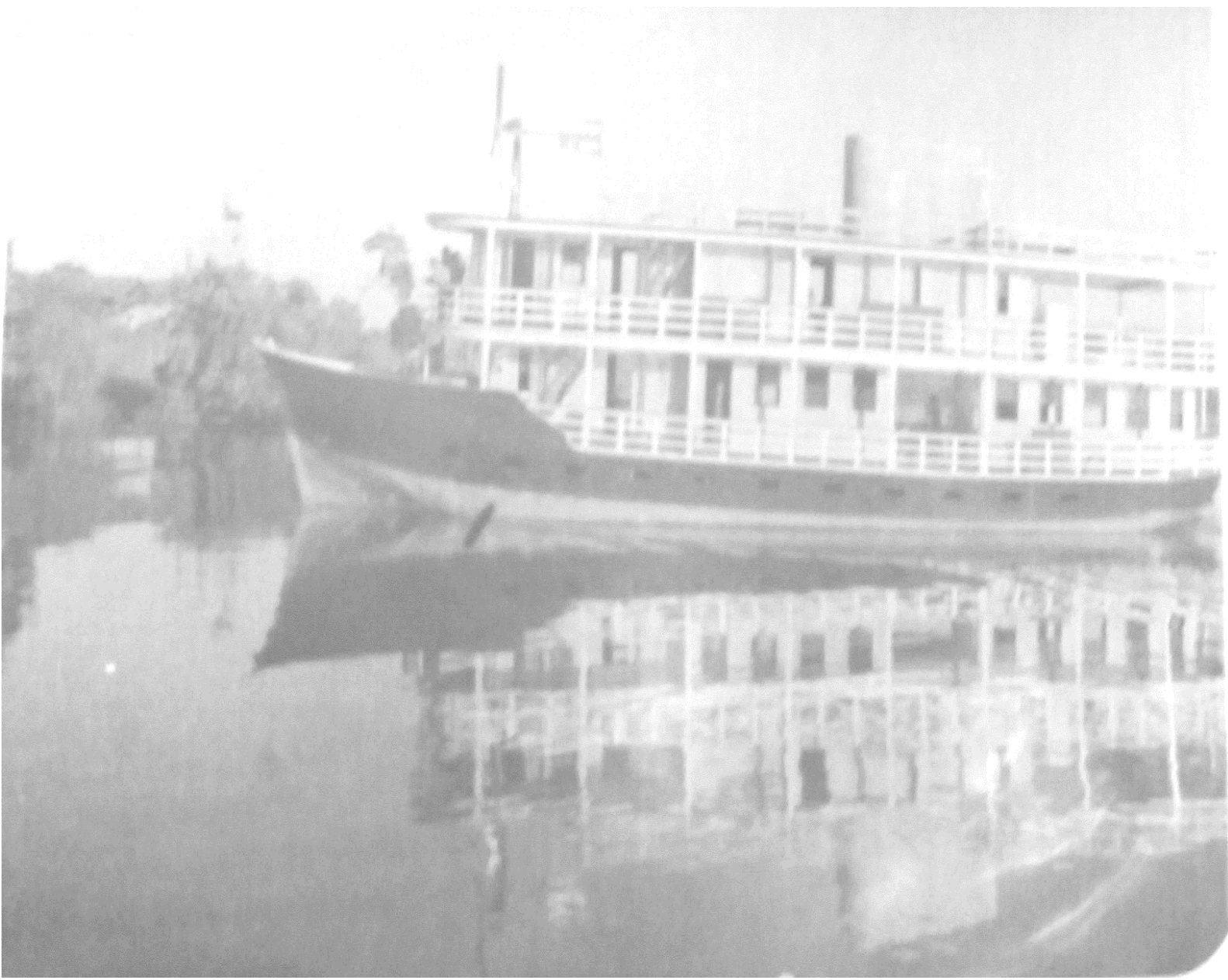
⁶³ Em entrevista a José Amádio, Coluna “Ninguém conhece ninguém”. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1972. Recorte colado em folha sulfite, pasta “Recortes de Imprensa (Chapadão do Bugre)”, disponível para consulta no acervo Memorial Mário Palmério, Universidade de Uberaba.

⁶⁴ Ibidem.

Ao leitor que se recorda de narrativas como “Assombramento”, de Afonso Arinos, cujo personagem morre ao desafiar o medo que os fantasmas de um sítio abandonado inspiravam, esse perfil pode sugerir aproximações entre a figura do autor e as narrativas regionalistas às quais sua obra é associada, tornando-o quase um personagem desses contos sobre assombrações. Os vínculos entre a sua imagem e a do sertanejo é, aliás, interessante maneira de entrar em seu arquivo, no qual se destaca um momento de sua trajetória em busca de palavras, em busca de material para a composição ficcional: a viagem à Amazônia. Viagem que se desdobrou em uma longa estadia na região a bordo de seu barco, Fray Gaspar de Carvajal, do qual olhará as margens amazônicas, observando-as tal como a imagem (semelhança deslocada) que encontramos em Inglês de Sousa. É, por sinal, o barco metáfora válida para pensar o regional em Mário Palmério, sua escrita, considerando, inclusive, que um dos significados registrados em verbete à palavra “regional”, no dicionário *Houaiss*, é “embarcação que trafega na região amazônica” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2416). Vamos, assim, às possibilidades de leitura, às rotas, que a embarcação de Palmério nos permite.

CAPÍTULO 2

MÁRIO PALMÉRIO E A CARTOGRAFIA DOS CONFINS



2.1 Um barco atravessa o rio Negro

“Há três anos ininterruptos que vivo aqui à margem do rio Negro – ano e meio de casa alugada em Manaus, ano e meio a bordo do meu barco”; “Chegou, afinal, o dia de partir”; “Amanhece, afinal, meu dia de partir”. Assim Mário Palmério rascunha e rasura, em seu diário sobre a segunda viagem que fizera à Amazônia, o que seria um provável início do relato que enviaria de forma seriada ao jornal *O Estado de S. Paulo*, a fim de partilhar com os leitores fatos e curiosidades colhidos ao longo de um itinerário que se estenderia por nove anos. As notas recolhidas em dois cadernos durante os anos de 1978 a 1981 não deixaram o âmbito particular para figurar nas páginas do jornal, restando do projeto acordado com *O Estado de S. Paulo* uma série de impressões, fotografias e anotações guardadas em seu arquivo pessoal, atualmente alocado na instituição da qual foi fundador, a Universidade de Uberaba (Uniube).

Algumas cenas captadas na Amazônia, durante a primeira viagem realizada entre 1969 e 1970 e a segunda iniciada em 1978, permanecem expostas no centro de documentação Memorial Mário Palmério compondo, juntamente com fotografias referentes a momentos diversos de sua trajetória política e literária, uma galeria de imagens que indicia heterogêneos retratos: o de professor e criador das Faculdades Integradas de Uberaba; o de deputado federal por doze anos consecutivos e embaixador que, durante a estadia no Paraguai, tornou-se célebre pela composição de algumas guarânias; o do escritor que ingressara na Academia Brasileira de Letras na vaga que antes ocupara João Guimarães Rosa; o do fazendeiro e viajante, que construiu um barco no qual não deixou de ter um papagaio, cachorros e uma pequena criação de galinhas. Na biblioteca, localizada no Campus II da Uniube, onde está alocado o acervo do escritor, encontramos os quadros, que emolduram *flashes* biográficos, em diversos ambientes, alastrando-se das paredes do Memorial para os espaços em que circulam alunos e funcionários, entre os quais ainda se pode encontrar quem se lembre do antigo reitor, afastado das atividades administrativas em 1996, ano de sua morte.

O objetivo anunciado, em 2004, no projeto Memorial Mário Palmério, sob a coordenação de André Azevedo da Fonseca e Cristiane Ferreira de Moura, de “organizar e divulgar o legado cultural e a memória do escritor, empreendedor, político, educador e fundador da Universidade de Uberaba” (FONSECA; MOURA, 2004, p. 26) parece, assim, se concretizar também fora do espaço reservado ao arquivo que, recolhido em sua dimensão documental em uma sala que deveria abarcar uma composição museológica que não se efetivou, tem lastro em outras salas da biblioteca que expõem fotos e guardam outros pertences como discos e livros,

numerosos e que não couberam em um único cômodo. Caso similar ao do prédio da reitoria que se abre com uma alameda de plantas que findam no busto de Palmério, cuja trajetória é lembrada por outros retratos reunidos em painel no gabinete. Considerando as ligações estreitas entre vida pública e privada que se revelam na atuação do professor e reitor que, por alguns anos, morou em um sobrado localizado no mesmo terreno em que fundara um liceu, hoje endereço do Campus I da Universidade, no centro de Uberaba, podemos arriscar ler esses espaços como um álbum, um álbum inclusive familiar, para o qual não falta um narrador, o filho e atual reitor, Marcelo Palmério.

Enquanto rito e memória, no dizer de Armando Silva (2008, p. 45), o álbum “pode ser entendido como um tipo muito original de arquivo, sentimental sob o aspecto espontâneo; privado sob o aspecto secreto e histórico; livre sob o aspecto ritualístico, no qual retratamos as paixões familiares”. Nesse sentido, para o estudioso ou o visitante que conhece alguns dados biográficos do escritor, os campi da Universidade em Uberaba se abrem como álbuns que indiciam o entrelaçamento entre a vida íntima, familiar, e a pública consolidada em um projeto iniciado com a fundação de um liceu, na década de 40, que abriria espaço para a criação da Escola Técnica de Comércio e seu primeiro curso superior, a Faculdade de Odontologia, à qual se juntariam outros cursos que foram ocupando os prédios construídos ao redor da antiga residência de Mário Palmério, sua esposa Cecília e seus filhos Marcelo e Marília. Ainda hoje, no Campus I, os portões de ferro se abrem para os antigos prédios, incluindo o que servira de residência ao escritor, reestruturado com o funcionamento dos cursos superiores para finalidades administrativas, e o Centro Cultural Cecília Palmério em cujo jardim frontal está exposto outro busto do escritor, feito pelo escultor Domenico Calabroni, busto sob o qual filho e neto depositaram flores, em 2016, ano de seu centenário.

Contra o esquecimento e a conseqüente destruição da imagem do homem que assumiu tantos papéis, perigos que pulsam no arquivo como o lê Jacques Derrida, os retratos, colocados em ambientes diversos, cumprem a função de registrar, de dar a ver, a projeção regional e nacional do fundador da Universidade, fotografado ao lado de figuras como Getúlio Vargas, Tancredo Neves, Juscelino Kubistchek, Fernando Collor, José Sarney, José Alencar, bem como de narrar, em fragmentos, um pouco do cotidiano da família ainda ligada à gestão universitária. Significativa nesse sentido a afirmação de Marcelo Palmério⁶⁵ sobre as fotografias espalhadas pela biblioteca da instituição, de que elas lhe despertam um sentimento de saudades da infância, afeto que tem lastro em seu discurso de inauguração do novo prédio da biblioteca em 1998:

⁶⁵ Em entrevista concedida para os fins desta pesquisa em 26 de setembro de 2018.

Meu pai viveu toda a sua vida cercado de livros. Não me lembro, nunca, de ter visto seu criado-mudo sem uma pilha deles. Anotados, grifados, vividos. Às vésperas de sua morte, já com muitas dificuldades de locomoção, apanhou alguns livros na estante de minha casa e passou seus últimos dias lendo, sublinhando, anotando, até perder a lucidez. Todos os seus livros estão nesta biblioteca. Fez questão de carimbá-los e catalogá-los, misturando-os ao acervo da Instituição. Tenho a impressão de que assim queria ser lembrado. Assim, se fazer presente! Por isso, Marília e eu, decidimos colocar nas paredes fotografias que registram alguns momentos de sua vida; o jovem, o professor, o político, o escritor. Quem sabe, estaremos contribuindo para que essa lembrança seja reforçada, e ele que possa estar onde gostaria: entre seus livros, entre seus amigos e entre seus pares.⁶⁶

A contribuição para reforçar uma lembrança, a “presença paterna”, a partir dos livros, documentos, que lhe pertenceram e das imagens que testemunham sua trajetória, no entrelaçamento das recordações familiares e a história institucional, permite ao espectador, como quem folheia um álbum, no qual se expõe “a memória oficial da família” (ARTIÈRES 2004, p. 14), captar, na intimidade de cenas familiares e no registro da atuação política e literária de Mário Palmério, episódios diversos de sua vida. Episódios que podem ser imaginados de outra maneira e com outro movimento a partir da leitura de alguns recortes da imprensa arquivados pelo escritor ao longo dos anos, disponíveis para consulta no Memorial.

O gesto autoral, de conservação e participação da construção de uma memória para a posteridade, nos possibilita perceber os intercâmbios entre vida e ficção, a imagem do homem ganhando traços semelhantes aos de suas criações ficcionais e o interesse pelas mesmas alimentado pela imagem do autor, cuja atuação no campo político e intelectual despertam a curiosidade em relação, inclusive, aos espaços em que vive e trabalha. Exemplo de tal interesse podemos flagrar em entrevista, publicada no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, colhida na Fiube, em 1972. Fotografado na entrada da instituição, Palmério é textualmente retratado no ambiente de seu trabalho de forma que o leitor tem a impressão de que sua presença impregna todos os espaços e atividades, conferindo-lhes seu ritmo pessoal.

Quando os portões da Federação Universitária de Uberaba são abertos, pouco depois do amanhecer, para receber os três mil estudantes e quase duzentos funcionários, uma luz na pequena janela da menor sala do prédio da administração central mostra que o criador da Fiub [sic] e implantador do ensino superior no Triângulo Mineiro já está trabalhando [...] depois que o pesado portão de ferro está novamente fechado, os pátios internos e as salas

⁶⁶ Discurso de inauguração da biblioteca, Campus II, datado de 6 de março de 1998. Documento pertencente ao acervo Memorial Mário Palmério, Uniube. Os documentos pertencentes ao acervo, citados neste capítulo, não são acompanhados por indicações de localização, como números de referência, pois, em alguns casos, os registros não correspondiam à organização atual dos documentos, realocados após mudanças no espaço da biblioteca.

de aula já desertos, a lâmpada na saleta testemunha que o período de atividade ainda não acabou para Mário Palmério [...].⁶⁷

A esta descrição do escritor constante em seu ofício, agrega-se, na matéria escrita por Roberto de Godoy, a focalização de seu gabinete “pequeno, atulhado de livros, estantes suspensas, plantas de prédios da Cidade Universitária e relatórios”, onde o “telefone toca muitas vezes, pessoas vêm procurá-lo. Na porta do escritório que nunca está fechado. Cada visitante é analisado cuidadosamente, como um futuro personagem eventual”. Imbricadas as imagens de escritor e reitor, às quais somam-se as de viajante, político, compositor e artista plástico (atividades mencionadas ao longo da entrevista), o retrato de Palmério ganha um interessante contorno quando o depoimento de um aluno é registrado: “Segundo Paulo Roberto, acadêmico da Fiub, ‘Palmério é muito legal, administra isto aqui como se fosse uma fazenda, sem muita formalidade, tratando todo mundo como se fosse da família. É como se estivéssemos numa Casa Grande, em nível universitário’”⁶⁸.

A união de traços, por vezes, paradoxais na composição do retrato de Mário Palmério, como o sugerido ordenamento e mandonismo de uma Casa Grande e a pouca formalidade do fazendeiro que daria à administração o tom familiar, torna-se recorrente especialmente nos textos que ele recortou de jornais que noticiaram suas viagens à Amazônia. Nas imagens preservadas em seu arquivo⁶⁹, algumas em que está ao lado de indígenas ou os fotografando e que ganharam o destaque de painéis no Memorial, bem como nos recortes de jornais, anotações e diários de viagem, encontramos possibilidades interessantes de revisitar sua produção literária, atravessada por sua atuação política, a partir da percepção de jornalistas que deram à sua figura um tom enigmático, aventureiro e sertanejo, bem como a partir de sua percepção pessoal.

Em fragmentos, partes dispersas do que deveria se constituir em relato ou ficção para a publicação em jornal ou em livro, a experiência na Amazônia se refaz como caminho de retorno aos Confins, acionado constantemente quando o assunto é o autor Mário Palmério, caminho que nos aproxima de seu ofício a partir de uma perspectiva regional, rural, flagrada nas impressões que sua aparência despertava. Em recorte do *Diário de São Paulo*, a presença do escritor no programa “Diário de São Paulo na TV”, Canal 4, a fim de relatar sua experiência de

⁶⁷ Em “Suplemento Literário”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano XVII, n. 793, 8 out. 1972. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ As fotografias em exposição no Memorial Mário Palmério e na biblioteca, bem como outras conservadas em álbuns podem ser visualizadas em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/memorial/fotos01.php>. As centenas de fotografias que o autor tirou em suas viagens à Amazônia podem ser igualmente acessadas em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/amazonia/fotos01.php>.

um ano na Amazônia, é anunciada juntamente com uma descrição física que deveria causar, ao menos, curiosidade nos possíveis telespectadores: “ele tem um jeitão de ‘cowboy’, de xerife, ou, quem sabe, de um coronelão do Interior [...] Sente-se um pouco repórter. Um repórter no e do sertão”⁷⁰.

Por ocasião da passagem de Palmério pelo Rio de Janeiro, no período em que morava na Amazônia a bordo do barco Fray Gaspar de Carvajal, Cora Rónai publica, na revista *UH*, suas impressões sobre a conversa que tivera com um bom contador de histórias, uma “figura meio Bufalo Bill, gravatinha preta de laço, grande barba branca”⁷¹, figura que chamou a atenção de repórteres convidados ao barco, em 1984, para registrar o pronunciamento do então candidato à presidência Tancredo Neves em sua visita a Manaus. Assim Ricardo Kotscho descreveu e colheu uma descrição pessoal do anfitrião em seu barco, enquanto acompanhava o amigo em campanha política:

Amassando lentamente no cinzeiro o cigarro filado, a conversa já terminando na gostosa sala de visitas do seu barco, que tem até um piano, Mário Palmério balança a cabeleira ainda farta e proclama para a plateia de jornalistas estrangeiros: “A profecia de Humboldt vai acontecer. O homem vai viver seus últimos dias na Amazônia. É o retorno de Adão”. Os jornalistas batem palmas, algo muito raro. Eles vieram a Manaus para fazer uma entrevista com Tancredo Neves no barco de Palmério, a convite da Aliança Democrática, mas pareciam tão interessados pelo escritor anfitrião como pelo político em campanha.

Folha – O que você faz, quem você é, fale um pouco de você.

Mário Palmério – Bem, eu sou mineiro. Escrevi dois livros. Quando o progresso atingiu minha região, o sertanejo deixou de existir. Restou essa parte do Norte do Brasil, a região amazônica ainda virgem, a última virgem. Em 69, vim passar 15 dias aqui, fiquei um mês, um ano, percorrendo esta Amazônia Ocidental aqui do rio Negro em Manaus até a divisa com a Colômbia, rio por rio. Anos depois, resolvi construir o barco e ficar de uma vez. Minha vida agora é aqui. [...]

Sem entender direito as perguntas, filando cigarros, Mário Palmério não tem pressa, parece até que se esqueceu da vinda do candidato ilustre, seu amigo há muitas décadas. Vai contando que, até agora, se limitou a fazer anotações, uma espécie de diário de viagem.

Estou preocupado em aprender. Depois vejo o que vou fazer com esse material. Uma novela, um romance, ou um diário mesmo.⁷²

⁷⁰ Em “A Amazônia que Mário Palmério viu e sentiu: hoje às 23h no 4”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, sem data. Recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁷¹ Em “Mário Palmério, olhos de ver na Amazônia”. *UH Revista*, Caderno “UH Cultura”. Rio de Janeiro, 26 fev. 1983. Recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁷² Em “Mário Palmério, um amigo da utopia”. Seção “Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1984, p. 19. Recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

O interesse despertado pelo escritor, que deixara a administração universitária para viver na Amazônia, viver sem pressa, filando cigarros como se em sua fazenda estivesse, deu margem a vários textos publicados em jornais que nos auxiliam a compreender não somente alguns motivos da viagem, mas alguns traços constantes em seu fazer literário. A ideia, anunciada nessa entrevista de 84, de que o sertanejo deixara de existir quando o progresso atingiu o interior de Minas e que isto o levava a buscar uma região “virgem”, intocada pelo progresso, é repetida em outro texto, escrito por Randaú Marques, no “Jornal da Tarde” de *O Estado de S. Paulo*, em que Palmério indica estar em busca do homem e da terra diversos do que a seus olhos padecia de uma uniformização cultural: “o meu tipo, o sertanejo, o caboclo, foi substituído por estranhos de calça Lee e radinho de pilha; o sertão morreu e eu saí em busca da Amazônia”⁷³. Nas entrevistas que concedeu desde a primeira viagem em 1969, o escritor mineiro já indicava o desejo de percorrer a região amazônica para “descobrir bem a realidade para depois escrever em ficção”⁷⁴.

Descobrir a realidade corresponderá a percorrer paisagens e “coletar material, com lápis e papel na mão e a máquina fotográfica a tiracolo”⁷⁵, processo de recolhimento de dados semelhante ao que indica ter realizado para a composição de *Chapadão do Bugre*, escrito em sua fazenda em Mato Grosso. A intensa coleta de dados da região, especialmente concernente ao vocabulário regional, relevante para a escrita ficcional a ponto de o autor afirmar que “não sei escrever fora do ambiente [...]. Pode me faltar uma palavra, um termo exato e isso me angustia”⁷⁶, dá corpo a um arquivo que, no caso da experiência amazônica, não se desdobrou na ficção, mas em dois diários que manteve, inicialmente, para registro de possíveis matérias para a colaboração acordada com *O Estado de S. Paulo*.

Assim, o jornal, enquanto suporte que sempre abrigou estreitas relações entre o público e o privado, inclusive em termos etimológicos, foi meio para que o diário de viagem fosse iniciado, mantido e anunciado como possível publicação sobre os anos vividos na Amazônia. Em verbete, o *Dicionário Houaiss* indica “jornal”, do latim *diurnalis*, como referente ao dia, relacionando-se à “publicação diária, com notícias sobre o cenário político internacional [...]

⁷³ Em “Um barco procurando o futuro da Amazônia”. “Jornal da Tarde”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1981. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁷⁴ Em “Mário Palmério – Uma nova vila dos Confins na Amazônia”. Texto de Germana de Lamare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1970. Recortes colados em folha sulfite, com as palavras Mário Palmério e Amazônia sublinhadas em vermelho. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁷⁵ Em entrevista a Ary Quintella, publicada no “Suplemento Literário” do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1970. Recortes colados em folha sulfite, sem página. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube. Trechos da entrevista foram publicados na *Seleção de Mário Palmério*, Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: INL, 1973.

⁷⁶ Ibidem.

gazeta, periódico”, bem como ao “escrito em que é feito um relato cotidiano dos acontecimentos, diário” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1135), esse último significado indicando um dos usos que a palavra *journal* tem em francês (diário enquanto caderno de anotações e confissões pessoais). Valendo-se do jornal pelas duas vias, como notícia e como escrita íntima cotidiana, Mário Palmério ensaiou compreender um território que ainda guardava rotas e rios fora dos mapas, os quais o levariam a reencontrar um caminho para a ficção, a ficção de um sertão agora situado no interior da região amazônica. Nas entrevistas que foram publicadas em jornais, como algumas antes mencionadas, ele anuncia projetos, antecipa impressões, alerta sobre a necessidade de investimento governamental em uma região onde se ouviam somente rádios estrangeiras, e noticia um otimismo, beirando a utopia, que o diário por vezes espelhará e, por vezes, guardará, no segredo e na intimidade da escrita confessional, a via contrária, a do pessimismo ou descrença em relação aos homens ou à terra em que se aventurara.

Em 9 de janeiro de 1978, Mário Palmério inaugura o *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*, como intitulou o caderno que utilizou para anotações, registro de atividades e impressões, esboços do barco que projetou e mandou construir, fichário, glossário, usos que notou quando, deixando de registrar com frequência as atividades cotidianas, escreveu, em 2 de setembro de 1978, o intuito de fazer do caderno um espaço para os fichamentos de leitura sobre a Amazônia:

Creio que encontrei a boa maneira de continuar este diário, vou anotando as observações que, antes, vinha fazendo em fichas. Além de ser mais fácil e menos desconfortável que o manuseio das fichas, tenho o “Diário” a mão para qualquer outra anotação oportuna. E é mais fácil carregar um livro que uma gaveta de arquivo...⁷⁷

Tomado como um instrumento de arquivamento, uma gaveta para fichas, o diário indicia as práticas de arquivo recorrentes no trabalho de composição ficcional do autor mineiro que, engajado no projeto de publicação de textos sobre a Amazônia, reunirá não somente palavras, temas, impressões, notas de leitura em seu caderno, como também retratos de si mesmo, percepções, inclusive, de seu corpo, que integrariam o texto inicial a ser publicado em *O Estado de S. Paulo*, como indica em anotação no dia 4 de maio de 1979: “Ando imaginando a primeira publicação mais ou menos assim: [...] Começo com uma anotação pessoal [...] estou bem, muito bem, admiravelmente bem de corpo e de espírito”. Como possibilidade de continuação dessa matéria inaugural, alguns temas e imagens condensam-se na fronteira com a poesia: “A noite

⁷⁷ Anotação do dia 2 de setembro de 1978, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Mário Palmério escreveu, além deste, outro diário iniciado a bordo de seu barco, em caderno que intitulou *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-81 a ...*. Memorial Mário Palmério, Uniube. Imagens ilustrativas nos Anexos.

ainda de todas as estrelas acesas... O espelho do rio Negro [...] onde as estrelas se refletem, o céu se reflete, duplicado, repetido. A ausência do horizonte cria o céu infinito... A cheia apagou a margem...”⁷⁸.

Talvez, a composição fragmentária própria de todo diário íntimo, que, nas palavras de Philippe Artières (2014, p. 10), “é por definição uma seleção e não é jamais exaustivo”, as lacunas e silêncios que lhe são inerentes incitem uma leitura semelhante à que exige a poesia, tal a concentração e síntese de sentidos e tempos que nem sempre correspondem à linearidade de uma narrativa. Leitura que as imagens, construídas textualmente ou capturadas pela pintura ou fotografia e que se espalham nos acervos dos escritores parecem também exigir, uma vez que “a imagem é recorte, das coisas, do mundo; tende a se concentrar em si mesma, suspendendo o desdobramento lógico-discursivo, no que estaria mais próxima da poesia do que da prosa” (MARQUES, 2015b, p. 103).

Como metonímia do arquivo, tal o uso que o autor lhe confere, o diário de Palmério nos incita a olhar com mais vagar as diversas imagens que guardou de si, recortando e guardando jornais, mantendo e alimentando álbuns, quadros expostos na instituição e na casa familiar. Dessas imagens, a do escritor não raro adjetivado como sertanejo, regionalista, pode ser melhor compreendida, ou problematizada, pela leitura dos dois cadernos em que o escritor registra seu cotidiano durante os primeiros anos na Amazônia, diários em que se pode encontrar o que seria a gênese de um trabalho que, planejado juntamente com os esboços do barco que se tornou moradia e transporte, estabilidade e movimento, permaneceu em processo e que, em seu inacabamento, nos dá pistas para reler obras como *Vila dos Confins*.

Revisitar o trabalho ficcional do escritor mineiro a partir de suas notas de viagem é exercício que pode nos reinsserir na rota de narradores como os delineados por Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*, narradores atentos às minúcias da paisagem, engajados na descrição dos lugares, no registro dos bens da nação, de forma a assumirem as funções de historiadores ou cartógrafos. Aliás, é acionando dados e delimitações pertinentes ao trabalho de cartografia que o narrador de *Vila dos Confins* apresenta, em espécie de prólogo nas páginas iniciais da narrativa, os contornos geográficos do “Sertão dos Confins”, contornos que incluem detalhes sobre o clima, o relevo, a flora e a fauna. Cabe a este narrador, ao apresentar a localidade, incluindo em sua recitação os estabelecimentos que constituem a cidade, sinalizar uma ausência a ser preenchida, a ausência de registro nos mapas: “Não senhor, não consta das cartas. Município novo, recém-emancipado, mas prefeitura e câmara de vereadores já em

⁷⁸ Anotação do dia 4 de maio de 1979, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

funcionamento” (PALMÉRIO, 1994, p. 8). Tal explicação, inserida no texto como resposta a um implícito interlocutor, pode sugestivamente nos reconduzir às impressões de viajantes estrangeiros como James Wells que, junto a seu relato de viagem pelo Brasil, inseriu um mapa sobre o qual sinalizara tratar-se de “um esforço de corrigir o que eu pessoalmente averigüei serem graves e numerosos erros no melhor dos mapas disponíveis”⁷⁹. À maneira de um sertanejo que responde a um viajante sobre a ausência de registro nos mapas da recém-emancipada cidade, “a despeito de existir o lugarejo desde o tempo das sesmarias” (PALMÉRIO, 1994, p. 8), o narrador de *Vila dos Confins* participa de um movimento que poderíamos relacionar aos trabalhos de cartografia, inclusive, pelas sugestões etimológicas dessa palavra.

Definida como “conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que orienta os trabalhos de elaboração de cartas geográficas” e ainda “descrição ou tratado sobre mapas” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 638), a palavra cartografia guarda o sentido mais geral de inscrição em folha de papel, inscrição (grafia) em carta (do latim, *cartae*, folha de papel) que abarca mais do que o desenho de mapas. Assim, é como exercício de delimitação geográfica e exercício de explanação, que se expande das fronteiras geográficas à cultura e às histórias do lugar, que o narrador de *Vila dos Confins* apresenta a Vila a este interlocutor interessado em mapas, apresenta aos leitores de maneira a atraí-los para o lugar, para o livro:

Este, um ligeiro apanhado do Sertão dos Confins. Esqueceram-no as geografias, esqueceram-no os governos. Quem desejar pormenores, só mesmo dando um pulo até lá. Bom para tais esclarecimentos seria o Pe. Sommer. Difícil, porém, topar com o homem – sempre desguaritado, perdido sempre pelas cabeceiras do Ribeirão das Palmas e fins-de-mundo da Serra dos Papagaios. Mas há outros: Jorge Turco, Antero, Seu Horácio... (PALMÉRIO, 1994, p. 10)

Para conhecer pormenores, é preciso ir ao lugar, à narrativa pela qual personagens como Padre Sommer e Jorge Turco atuam como interlocutores que esclarecem lances históricos e cotidianos da cidadezinha que então se agitava em razão das eleições municipais. É pela lógica dos pormenores, que compele um viajante à procura de informações sobre os lugares, que se torna interessante acessar a experiência de Mário Palmério na Amazônia, experiência que podemos ler pela via da cartografia – a cartografia como prática que guia o acesso aos lugares, pelos quais mapas são recompostos e retificados, e como exercício de grafar, registrar, os detalhes, as palavras, captadas no decorrer de uma viagem. Pela captação de detalhes, o escritor

⁷⁹ Em WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Tradução de Myriam Ávila e introdução de Christopher Hill. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, v. 1, 1995, p. 35.

mineiro sinalizara, em entrevista, a importância de percorrer uma “região misteriosa, cheia de divergência de informações desde o Paraíso Perdido de Euclides da Cunha ao Inferno Verde de Humboldt”⁸⁰. E percorrer a região é movimento que se dá na verificação de rotas, as da paisagem e as sugeridas pelos livros recolhidos em sua biblioteca – rotas que desejava transmutar em ficção.

É pelos fragmentos de sua experiência de viagem, pelos recortes de jornais que não raro recebia de amigos, pelas anotações e imagens mantidas em seu acervo, que podemos ensaiar uma leitura dos traços que conduziram diversos críticos a associar sua obra ao regionalismo, associação ora afirmada ora questionada pelo autor, cuja estadia na Amazônia se faz, assim, interessante via de acesso para sua produção literária. Via para a potência e os limites de um fazer do qual o barco, como antes sugerimos, pode ser interessante metáfora, barco que indo e voltando ao rio Negro, partindo e voltando ao mesmo local, se fez arquivo para a obra que viria e caminho para a que já publicara, rotas que possibilitam a criação de uma imagem a mais do autor: a do pesquisador atento no mapear de dados regionais.

2.2 Fichários, glossários e um mapa do sertão dos Confins

Entre janeiro de 1978 e setembro de 1979, Mário Palmério registra em seu *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira* alguns fatos que marcaram o início de sua estadia em Manaus, enquanto acompanhava a construção do barco que o possibilitaria percorrer os diversos rios amazônicos. Nas páginas de seu caderno, os desenhos da embarcação, maior do que as que usualmente eram fabricadas nos estaleiros manauaras, unem-se a listas de palavras concernentes à navegação fluvial, as quais, juntamente com as expressões locais, iriam compor um glossário amazônico⁸¹ a ser anexado aos artigos ou crônicas que seriam publicados em *O Estado de S. Paulo*. O cotidiano a bordo do Fray Gaspar de Carvajal ocupará as páginas não deste primeiro caderno, cujas anotações finais anunciam a véspera da partida, mas do segundo caderno, intitulado *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-*

⁸⁰ Em “Mário Palmério – Uma nova vila dos Confins na Amazônia”. Texto de Germana de Lamare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1970. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁸¹ A referência à composição de um glossário já havia sido mencionada por ocasião de sua primeira viagem à Amazônia, em entrevista concedida a Germana de Lamare, no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 21 de março de 1970. Disse o autor que viajara para colher material para um novo livro e acrescenta: “Agora, houve também uma série de encomendas, vários convites de revistas daqui e de fora para reportagens quando descobriram que eu andava a fim de me embrenhar pela Amazônia. Os amigos, ligados à organização de dicionários, se interessaram logo por uma colaboração sobre vocabulário, glossários, etc. da língua falada na Amazônia”.

81 a ..., cujos registros iniciam-se no dia 8 de fevereiro de 1981, continuam sem interrupção até março, retornam em junho para findar em 2 de julho do mesmo ano, enquanto estava ancorado novamente em Manaus.

Por estes fragmentos do cotidiano do escritor, é possível conhecer alguns episódios, curiosidades e contratempos da viagem; personagens diversos cruzam sua rotina, alguns potenciais candidatos à ficcionalização; vilarejos, rios e igarapés passam a ocupar uma cartografia pessoal, enriquecida por questionários minuciosos em torno de dados geográficos, econômicos, populacionais, culturais, entre tantos outros, aos quais se agregava o olhar empreendedor do fazendeiro e empresário, que não deixou de analisar a terra e tecer planos sobre seu potencial agropecuário. Percepção em torno das possibilidades de desenvolvimento econômico regional que se vincula a um olhar atravessado por uma crença no progresso, ainda que em termos de produção ficcional tenha sido este mesmo progresso elemento desencadeador da busca por um outro sertão, um sertão mais autêntico em termos culturais⁸². Entre semelhantes contradições, o que se pode perceber é uma projeção política de um futuro em que os usos da terra, a extração de suas riquezas, gestariam uma nação mais forte e próspera em termos econômicos e sociais. Projeção utópica sobre o aproveitamento da terra que, nos diários, esbarra, por vezes, em algumas ressalvas sobre os riscos da esterilização do solo, riscos de perda ambiental que contradizem os planos de desenvolvimento agropecuário, inserindo este viajante no ritmo das oscilações entre crença e descrença, ânimo e desânimo – oscilações que se estendem dos projetos econômicos aos projetos de escrita ficcional.

Se, por vezes, as dificuldades para abastecer o barco, a carência de recursos em alguns povoados, especialmente em relação a gêneros alimentícios, menos variados e mais caros em algumas localidades, dão lugar a notas negativas sobre um cenário que “quase não muda... Nada que desperte atenção ou otimismo”⁸³, como escreve no segundo caderno sobre o trajeto de Coari a Codajaz, o entusiasmo com a experiência de “levar esta gostosa vida de viajar de barco, conhecendo novos lugares e nova gente”⁸⁴ inspirou projetos literários que ocuparam sua reflexão especialmente no primeiro diário. Neste, pouco antes de completar um mês residindo

⁸² Nos referimos às considerações do escritor sobre a alteração nos costumes e na paisagem do interior mineiro desencadeada pelos processos de modernização, considerações como as que emitiu na mencionada entrevista a Ricardo Kotscho, como por exemplo, ao afirmar: “Quando o progresso atingiu minha região, o sertanejo deixou de existir. Restou essa parte do Norte do Brasil, a região amazônica ainda virgem [...]”. Em “Mário Palmério, um amigo da utopia”. Seção “Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1984, p. 19. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁸³ Anotação do dia 15 de março de 1981, do segundo caderno intitulado *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-81 a ...*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁸⁴ Anotação do dia 10 de março de 1981, *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-81 a ...*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

em Manaus, ocupado com o bom andamento da construção do barco e com o estabelecimento de relações pessoais que facilitassem seu trânsito pela região, não deixando de notar sobre isso o cuidado que um ambiente político violento parecia lhe exigir, Mário Palmério teceu interessantes considerações sobre suas obras, as que realizara e as que pretendia realizar.

Notando que na Amazônia “a vigilância e repressão políticas são muito mais severas, e o poder militar se exerce com mais rigor e rapidez”⁸⁵, o escritor ensaia assumir a tarefa não de jornalista, mas de cronista que se isentaria, pela ficção, de uma tomada de posição sobre o contexto em que se inserira. É, assim, considerando o trabalho a ser realizado, que registra no dia 8 de fevereiro de 1978 uma extensa observação sobre seus escritos, ocupando páginas que, pela apresentação de um olhar sobre a construção e recepção de livros anteriores, tornam-se um caminho para a releitura dos mesmos, páginas relevantes que valem a longa citação:

Perdi o sono, e volto à mesa para iniciar os apontamentos de hoje. São meia-noite e dez – dez minutos, portanto, do nosso dia 8, quarta-feira de cinzas. [...]. Está muito cedo para opinar sobre a conjuntura sócio-econômica da vida amazonense – preocupação, aliás, que não tenho e nem virei a ter, já que o que me trouxe a Manaus foi objetivo bem diferente. [...]. Não tivesse eu escrito a “Vila dos Confins” – principalmente esta crônica da vida sertaneja da minha região – e estaria preocupado com o compromisso que assumi com o “Estado”, com a Academia, e, principalmente, comigo mesmo e minha família, com meus amigos e com as poucas pessoas que acreditam no que posso ainda produzir literariamente. Lembro da “Vila dos Confins” porque usei personagens interioranos, rústicos, quase marginais, e abusei da Natureza – tão fértil em aspectos novos e pouco explorados, mal e mal explorados – repito –, em páginas que se repetem, umas das outras, e se tornam, assim, enfadonhas e de mínimo interesse literário. Por que agradou tanto “Vila dos Confins”? Tenho de relê-la atentamente, e redescobrir o segredo do seu sucesso, usando-o em ambiente sertanejo totalmente diverso, de coisas tão diferentes, de gente, bichos, plantas, ideias e mitos completamente originais, se confrontados com o material mineiro ou goiano e mato-grossense... Tudo aqui é absolutamente (refiro-me ao sertão, ao interior amazônico, que começa onde mal acabam as cidades) inédito, pouquíssimo e muitíssimo pobremente explorado pela literatura que se dedicou à Amazônia. A ênfase dada às faces peculiares e estranhíssimas (ao Brasil restante) da vida que se vive aqui, estragou o que podia ser belíssimo e “exitoso” editorialmente. Sim, a Amazônia está virgem, totalmente, virgem, em termos de exploração literária. O que se fez é nada! Li muito Álvaro Maia, Paulo Jacob, Raymundo de Moraes, Alberto Rangel, o próprio Euclides... Folcloristas e divulgadores como o Nunes Pereira, por exemplo, com o seu *Moranguetá – Decameron Indígena*, mostrou apenas como não deve⁸⁶ ser tratado o filão riquíssimo de material que seu livro mostra sobejamente... É como alguém que, achando um punhado de pedras de diamante, as usasse como projeteis de estilingue... Dou um só exemplo: Macunaíma é um índio que aparece em uma lendazinha indígena – uma curta história de ½ página – e dela Mário de Andrade fez uma obra-prima... De um velho pescador,

⁸⁵ Anotação do dia 7 de fevereiro de 1978, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁸⁶ Grifo do autor.

fracassado em sua excursão solitária, atrás de um peixe espada – traz o enorme espadote, fígado e rebocado pela jangada, comido de tubarões – dessa simples aventura rotineira de um pescador, Hemingway constrói outra obra-prima, de poucas páginas, que o leva ao Prêmio Nobel! E o que pode encontrar-se por aqui – fácil, facilímo, à mão – bastando uma vagabundagem deliciosamente atenta e desapressada de prazer, sem hora e dia de terminar?! Conversei muito, hoje, com o Melo, e o que aprendi em termos de assunto para escrever! Sobre pesca – é a cachaça dele –, o que existe é um repositório sem fim... A variedade dos peixes, a variedade dos métodos de pesca, os artificios do caboclo ribeirinho, as improvisações que adotam... [...]

Esse deve ser o meu trabalho. Ouvir tudo, catar o que é novidade para mim – e sendo novidade para mim será novidade para a grande massa da população que se concentra no “Sul” – esgotar-lhe os pormenores, fincar os pés sobre a realidade e abrir asas da imaginação... A sucuri come, depois de engolir inteiro, um leitão? Por que não pode comer um boi? – O exagero deu-me a página mais badalada de “Vila dos Confins”... A onça é caçada à zagaia no pantanal matogrossense? É caçada a facho, depois de entocada nas furnas dos seus do norte de Goiás – a facho e a carabina? Por que não pode ser caçada a zagaia, lanterna elétrica dentro de uma boca de pedra? – Outro exagero que deu outra página de sucesso da “Vila”... Padre Sommer nunca existiu... Inventei-o, e pegou... Xixi Piriá é pura criação, inspirada no safadíssimo mascate vendedor de bugigangas e passador-de-perna nos imbecis dos caboclos. Criei um mascate diferente – o oposto do real – e virou ele um grande personagem...

Sempre desconfie de que o sucesso de “Vila dos Confins” estava no fato de eu ter explorado mais o sertão – sua Natureza e seu Homem – do que qualquer outro manancial descoberto. “Chapadão do Bugre” alterou bastante a linha de “Vila” e, não fosse a riqueza de conteúdo e a variedade de suas histórias, talvez não tivesse pegado... E pegou menos que a “Vila dos Confins”, mesmo que eu afirme ser o 2º melhor livro do que o meu 1º...

Ouvir, anotar e nada deixar passar sem registro. A memória falha, e uma preguiçazinha qualquer pode inutilizar uma oportunidade excelente. É escrever, escrever sempre, mesmo que seja para melhorar a letra... E, hoje, posso fazê-lo. Ninguém me aborrece, e, felizmente, achei o Marcelo que me tirou dos ombros a penosíssima e letal carga da FIUBE. [...]. E aquela vida me secava por dentro, empoeirava meus livros, levava-me à indolência total – fruto da ausência de qualquer perspectiva animadora. Esperar que amanhecesse outro dia, para que?

Graças a Deus, estou – posso dizer – curado. Um mês, apenas, fora de Uberaba, e sinto-me outro – sadio, esperançoso, otimista, confiante na minha inteligência e na minha habilidade de escritor. Já leio com prazer, as horas passam, imperceptíveis, ocupadas com a cabeça atenta, fértil, desejosa de se ver funcionando de novo. Pela primeira vez – tive de repartir a “Vila dos Confins” com o sórdido ramerrão da Câmara, e o “Chapadão do Bugre” com as dificuldades de tocar o Cangalha – sinto-me livre, despreocupado das coisas que atrapalham, livre e apto para usar meus sentidos e minha imaginação, dando-lhes mão capaz de ser seu instrumento de aplicação e de uso adequado e competente. Construir este meu barco – bonito, confortável, eficiente – já é um gozo completo. Viver nele, viajar com ele, usá-lo para o meu isolamento e a minha produção literária, é o máximo de prazer e satisfação pessoal a que posso almejar. Não haverá mais desculpas para a inatividade literária que durou 12 anos...

Repito, e repito porque é importante que eu me convença, cada vez mais, da realidade de hoje: continuo o mesmo bom contador de histórias que sempre fui. Sinto, até, que melhorei. Vejo como as pessoas prestam-me atenção, e sei

que lhes agradam meus exageros e as coisas que invento, as observações originais, puramente pessoais, que brotam de mim sem esforço e sem plágio. Se conto bem histórias, escrevo-as, também, de maneira agradável e puramente minha. [...] 2 páginas diárias, essa a ração que devo fornecer ao “Estado”... Se começasse agora, neste instante, seria capaz de escrever 10, antes que a manhã levantasse... Mas tenho de esperar, contentar-me com as notas deste Diário, para aqui passadas sem preocupação de forma e estilo, pois é mesmo assim que se escreve um Diário. Li o de Euclides da Cunha, o que gerou os sertões... É como se escrito por duas pessoas totalmente opostas, ou, pelo menos, bem diferentes uma da outra... Ah, que vontade de usar, de novo, minha portátil “Olympia”, dicionários ao meu alcance, boa luz e silêncio, café e cigarro à vontade, despreocupação com a hora de acordar!... Ver chegarem as palavras exatas, as ideias novas, começar a sentir a música do meu ritmo – que é meu, só meu – empilhar as páginas prontas, escorreitas, colher o resultado pretendido, tal qual quis colher, muitas vezes até melhor do que o desejado... Não vejo a hora de voltar a Manaus. [...] ⁸⁷

Realizadas pouco antes do retorno de Mário Palmério a Uberaba, a fim de solucionar pendências e regressar para residir em Manaus, estas anotações nos permitem ler o diário, enquanto escrita de si, como prática que mobiliza o gesto autoral de tal forma que, no processo de registro e reflexão íntimos, diferentes papéis sociais entrecruzam-se no tecido textual: o de ex-deputado e ex-embaixador, cuja trajetória política poderia dar margem à exigência de um posicionamento sobre o contexto político do local onde passaria a habitar; o de ex-reitor, atarefado e entediado com a administração, então livre para um ócio criativo; o de escritor, angustiado pelas expectativas de uma nova publicação e, por isso, leitor e crítico do que fizera, obras que poderiam, pelo sucesso ou restrições que obtiveram, gestar caminhos para o futuro. É assumindo o papel de autor, consciente dos processos de produção que envolvem o ato de escrita, que faz ponderações sobre a própria configuração do diário, “sem preocupação de forma e estilo”, texto a ser escrito assim, à beira de uma ilusão especular, as sensações e impressões registradas tal como foram suscitadas no momento em que se escreve.

Diário que (nos permitimos imaginar) poderia ter se desdobrado num exercício semelhante ao que fizera Mário de Andrade, autor citado a propósito de *Macunaíma*, ao escrever sobre sua viagem à Amazônia em *O turista aprendiz*, livro não finalizado pelo escritor, mas por ele publicado parcialmente, em fragmentos, em coluna do jornal *Diário Nacional* no ano de 1927⁸⁸. Tendo destino, de certa maneira, semelhante ao das notas de Mário Palmério,

⁸⁷ Anotação do dia 8 de fevereiro de 1978, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁸⁸ Em introdução ao livro *O turista aprendiz*, publicado em segunda edição em 1983, Telê Porto Ancona Lopez esclarece o estabelecimento do texto a partir dos originais encontrados no arquivo do escritor de forma a indicar a organização do mesmo em duas partes: a primeira referente ao diário de viagem à Amazônia, em 1927, e a segunda referente ao diário de viagem ao Nordeste, visitado entre os anos de 1928 e 1929. Desta última viagem,

que restaram arquivadas, as anotações de Mário de Andrade, reunidas por Telê Porto Ancona Lopez, sinalizam um trabalho de recriação do material coletado em viagem, um exercício poético que entrelaça ficção e observação etnográfica, de forma a dar a perceber um viajante engajado no trabalho intelectual, como assinala em possível apresentação aos leitores: “Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver [...] Se gostei e gozei muito pelo Amazonas, a verdade é que vivi metido comigo por todo esse caminho largo de água” (ANDRADE, 1983, p. 49).

Recorrentemente caminhando em direção inversa ao do escritor paulista cuja obra admirava, Mário Palmério, viajante que iniciara sua trajetória engajado em projetos de escrita de livro e artigos para jornal, deixou-se atrair pela viagem, pela experiência de percorrer rios e povoados, experiência que frequentemente o afastava do registro assíduo do que vivenciara. Por isso, torna-se a falta de assiduidade motivo de algumas reflexões sobre a escrita no e do diário, reflexões que ocupam diversas páginas, nas quais flagramos não raro uma cobrança pessoal sobre a disciplina necessária no registro de fatos e dados úteis para a elaboração de artigos para a imprensa, como exemplificam as notas dos dias 6 de maio e 2 de julho de 1978: “Volto a este Diário, depois de quase um mês e meio de ausência... Não sei bem o que houve comigo [...] Prometi a mim mesmo não abandonar mais o diário, e terei bastante o que contar se me lembrar bem do que se passou neste mês de preguiça”; “Nem sei o que escrever justificando a falta de disciplina... Deveria ter vindo, diariamente, a este livro de registro, pois sempre há o que escrever ou anotar. Mas o fato é que já há quase dois meses que ando ausente...”⁸⁹.

Tais considerações sobre a necessária assiduidade das anotações durante a viagem, que alterara sua trajetória pessoal tornando-a motivo de registro no diário, denotam não somente a “importância do domínio do tempo no ato de escrever”, como destaca Ângela de Castro Gomes (2004, p. 18) ao tratar das escritas de si, domínio temporal que se faz perceptível na datação ordenada e pretensamente linear das mesmas, como também o uso desse tempo e desse espaço íntimo de produção para a constituição de um arquivo do qual seus cadernos se fazem figuração. Na impossibilidade de reter pela escrita o vivido, que escapa na experiência que nem sempre é registrada ou quando o é se refaz sempre diversa, ainda que se possa “lembrar bem do que se

Mário de Andrade compôs 70 crônicas publicadas, em série intitulada “O turista aprendiz”, no *Diário Nacional* – crônicas que estruturam o segundo diário como organizado na referida edição.

⁸⁹ Anotações de 6 de maio e 2 de julho de 1978, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

passou”, a narrativa dos acontecimentos cotidianos fragmenta-se em listas de palavras, dados relativos a localidades que visitava, fichamentos de livros, material recolhido para futuras publicações, as quais focalizariam um sertão situado, como ele detalha no longo trecho acima transcrito, no “interior amazônico, que começa onde mal acabam as cidades”.

Para ser um cronista desse sertão, o que ficcionalizara a partir das viagens pelo interior mineiro na década de 50 é rememorado como modelo possível para uma nova composição que angariasse a simpatia do público leitor. Recepcionado positivamente pela crítica⁹⁰ logo após sua publicação em 1956, *Vila dos Confins* atraiu elogios, como o de Rachel de Queiroz em prefácio ao livro, sobre a linguagem e a composição de cenas e “histórias de caçada e pescaria, que parecem histórias de mentiroso, de tão saborosas”⁹¹ e, por outro lado, ressalvas como as de Ivan Cavalcanti Proença que, em estudo anexo à *Seleção de Mário Palmério*, apontou a fragilidade de um enredo do qual “não resulta nunca uma estrutura orgânica” (PROENÇA, 1974, p. 178). Repetindo-se em muitas considerações críticas publicadas na imprensa, colecionadas pelo autor especialmente durante os anos de 1956 e 1957, tais impressões sobre a narrativa, cujos episódios ligam-se ao desenrolar da primeira eleição municipal em um pequeno vilarejo, parecem ecoar na leitura autoral sobre seus textos, uma vez que em mais de um momento, como em seu diário, Palmério destaca o maior esforço e melhor resultado estético da obra publicada em 1965, *Chapadão do Bugre*. É o que sugere em entrevista ao jornal *O Globo*, em 14 de janeiro de 1983, ao afirmar que “a Vila saiu mais espontâneo, mais rápido. No Chapadão é que fiquei numa tortura danada. Tenho sempre de checar a exatidão dos termos, se aquela árvore cresce mesmo em tal lugar...”⁹², espontaneidade que teria como resultado, em suas palavras em entrevista de 1971 ao *Diário de Lisboa*, “um romance, de paisagem, de fatos, com pouca penetração psicológica”⁹³.

Destacando o cuidado com o linguajar regional e com os elementos espaciais da obra de 65, Nelly Alves de Almeida, em seu *Estudos sobre quatro regionalistas*, destaca que a “Mário Palmério não foge o menor detalhe, ele os capta todos [...]. Se vê em Chapadão o que não se viu em Vila, uma dramaticidade que seria responsável pela unificação dos muitos

⁹⁰ Indicativas da recepção positiva por parte do público leitor são as diversas edições do livro, o qual estava, por exemplo, em sua décima primeira tiragem quando recebeu pela José Olympio, em 1968, publicação comemorativa da posse de Mário Palmério na Academia Brasileira de Letras.

⁹¹ QUEIROZ, Rachel de. “Ler para crer”. Em PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. XII. Disponível em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/rachel.php>. Acesso em: 5 dez. 2018.

⁹² Em “A Amazônia de Mário Palmério”, entrevista de Joana Angélica. *O Globo*, 14 jan. 1983, p. 27. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁹³ Entrevista intitulada “Mário Palmério fala-nos do Brasil desconhecido”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 7 abr. 1971. Recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

elementos que a realizaram” (ALMEIDA, 1985, p. 307). Tal dramaticidade se deve ao tratamento épico trágico que Ivan Cavalcanti assinala em sua leitura do romance, o qual “ao gosto das epopeias [...] já se inicia por um clímax intermediário, em momento de tensão da narrativa” (PROENÇA, 1974, p. 171), momento em que José de Arimatéia passa pela morada de um certo João da Preta seguindo ordens e destino conhecidos somente pelo patrão, o coronel Americão Barbosa.

Ao mistério instaurado em torno do homem corpulento, que viajava em companhia de sua mula Camurça, animal que se torna personagem relevante, marcando presença no título do primeiro quadro “Cavaleiro e Montada”, segue-se um quadro intitulado “Mata dos Mineiros” no qual o narrador em terceira pessoa abre espaço para as recordações do então jagunço. Recordações sobre seu passado na fazenda Capão do Cedro, onde trabalhando como dentista conhece Maria do Carmo, a noiva que flagra em traição com o filho do patrão Tonho Inácio, seu futuro perseguidor em razão do assassinato do herdeiro, crime de honra que desencadeia outras tantas mortes, como a de Valico Ribeiro, padrinho e antigo patrão do noivo traído. Os quadros subsequentes a este, pelo qual o leitor conhece a história de José de Arimatéia, são uma intercalação de “Cavaleiro e Montada” e “Santana do Boqueirão”, nos quais a corrida de Arimatéia rumo à vingança e ao assassinato de Tonho Inácio ocorrem simultaneamente à chegada da volante a Santana do Boqueirão, cidade liderada politicamente por Americão Barbosa, chefe que tem, tal como o fugitivo que transformara em jagunço, um destino trágico. Em um presente em que os homens correm, às cegas, ao encontro da morte, tal como nas tragédias, José de Arimatéia mata seu inimigo; contudo, traído pelo amigo Arcanjo, coagido pela polícia, encontra a morte em uma encruzilhada. Assim também, o coronel Americão, seu irmão e outras figuras de seu partido são atraídos para uma chacina no Fórum da cidade, plano executado pelo capitão Eucaristo Rosa, designado pelo Estado para livrar a cidade dos vícios e do jaguncismo.

Inspirada em um episódio ocorrido na cidade mineira de Passos, em 26 de setembro de 1909, conhecido como a “matança no Fórum”, a cena do assassinato dos coronéis apresenta-se como quadro agudo da violência desencadeada na complexidade dos jogos de poder entre o Estado e as representações locais. O capitão da volante, composta paradoxalmente por antigos jagunços, no intuito de “acabar com tanto crime, tanta jagunçada” (PALMÉRIO, 2006, p. 384), arma uma emboscada para as chefias locais, em ambiente e dia coincidentes com o acontecimento real, um domingo, após a missa, quando o Largo das Mercês estava movimentado inclusive por curiosos que aguardavam o desdobramento da conversa a se realizar no andar superior do Fórum, rodeado por soldados armados. O historiador passense Antonio

Theodoro Grilo⁹⁴, notando as convergências entre o episódio que perdurava na memória popular e a ficção, considerou que a literatura permitia “uma leitura mais rica da realidade [...] costurando à narrativa uma História que a historiografia não contou” (GRILO, 2009, p. 87).

Valendo-se de elementos colhidos em viagem a Passos em 1958, Mário Palmério coloca em cena os excessos e contradições de uma política, vigente no interior do país, que ensaiava adequar-se a uma modernidade que não se desvencilhara do tradicional coronelismo. As disputas e desavenças entre os partidos governista e lavourista, o primeiro aliado ao governo de Minas Gerais e o segundo aos coronéis acusados de usar o braço jagunço nos pleitos eleitorais, desencadearam a “matança” de 1909, trágico evento ao qual as testemunhas, algumas entrevistadas por Palmério e Grilo, deram uma dimensão maior, uma vez que o saldo de mortos pela ação do alferes Isidoro Correia Lima foram três: o coronel e então prefeito Manuel Lemos de Medeiros, conhecido como Neca Medeiros, o articulador político do partido lavourista e coletor Juca Miranda e o dentista, que não estava implicado no caso, Antenor Guimarães.

Reconfigurando os acontecimentos históricos no ritmo da tragédia pessoal de José de Arimatéia, que se vê envolvido em uma trama da qual não suspeita, o autor reencena o caso dos chefes políticos de Passos em uma sequência de mortes, a machadadas e tiros, que se deram sem que os personagens implicados compreendessem a razão de uma brutalidade que se repetia ciclicamente nas disputas pelo poder, incompreensão que tinha lastro na realidade, na fala daqueles que passaram a contar como testemunhas o caso do fórum. Talvez por isso as figuras que integram o romance ganhem relevância pelo valor que agregam à ação enquanto partícipes, motores da violência, praticada ou recebida, e não pela complexidade interior ou psicológica que poderiam ter.

Pode-se dizer, assim, que em relação a *Vila dos Confins, Chapadão do Bugre* é uma narrativa que ganha intensidade não em termos de penetração psicológica dos personagens, que ainda permanecem na superfície dos acontecimentos, mas em termos de composição do enredo. Enredo no qual “todo um sertão sem fundo e sem tamanho desembocava no Bugre” (PALMÉRIO, 2006, p. 324), lugar de convergência de tragédias pessoais e coletivas, cujo drama arrasta inclusive a paisagem e seus animais, estes participando da natureza árida da terra e do destino cego dos homens, mortos como a mula Camurça que, ao fim da fuga e ao fim do livro, “não pôde ouvir os tiros, a rajadazinha derradeira, assistir ao fim” (PALMÉRIO, 2006, p. 404). Aaguçando o teor trágico que o leitor pôde perceber nas páginas finais de *Vila dos Confins*, nas cenas do acidente da balsa que culmina no ataque de piranhas ao corpo da menina Ritinha

⁹⁴ GRILO, Antonio Theodoro. *Tocaia no fórum: violência e modernidade*. 2009. 373 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2009.

e do assassinato do jagunço Filipão, morto pelo mascate Xixi Piriá a isto impelido para proteger um amor não correspondido, *Chapadão do Bugre* corresponderia, na leitura de Nelly Novaes Coelho (2013, p. 663), à passagem do “homo ludens ao homo tragicus”.

Composto por diversos episódios que apresentam, nas margens dos acontecimentos em torno da primeira eleição na Vila, histórias relacionadas a caça, pescaria, garimpo, criação de gado, o enredo do primeiro livro publicado por Mário Palmério parece ganhar força de fato por seu caráter lúdico, perceptível nas relações entre o homem e a natureza e nos jogos políticos cujos pontos altos se dão pelo uso da astúcia, a exemplo da falsa emboscada planejada pelo deputado Paulo Santos a fim de exigir a presença da Força Nacional para evitar fraudes e conflitos no dia da votação. Assim, as disputas eleitorais que reencenam as articulações entre o Estado, constituído a partir do voto, e o mando dos coronéis que mantinham seu controle local nos vínculos e nas brechas deste mesmo Estado democrático, em *Vila dos Confins*, não deságuam em atritos profundos como os que terão lugar em *Chapadão do Bugre*.

Seguindo as sugestões de leitura de Victor Nunes Leal (2012, p. 44) sobre o coronelismo enquanto “um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras”, podemos dizer que o coronelismo nesse texto de 1956 se tece nas notas de humor que tal decadência sugere em face do poder público. Nesse sentido, o desenrolar dos fatos que deram a vitória ao partido do coronel Chico Belo, eleito prefeito em virtude das costumeiras fraudes, ganha interesse especialmente pelos lances humorísticos que se revelam, inclusive, na ida do coronel à capital estadual para tratar de sua campanha, viagem que destaca sua figura rude em meio aos luxos da cidade grande e seus habitantes abastados, humor que se estende no enredo a várias cenas movimentadas por contadores de histórias.

Ao longo das andanças do deputado e seus apoiadores, como seu tio Aurélio, pelo “Sertão dos Confins” em prol da candidatura de João Soares a prefeito, pelo partido unionista, em chapa contrária à do coronel Chico Belo, do partido liberal, contadores de histórias dinamizam a narrativa reencenando a passagem de causos e lendas de geração a geração. Contadores como Aurélio, em seus relatos em torno de sua experiência com o transporte de gado, e padre Sommer, narrador que movimenta um longo episódio centrado na captura de uma onça preta, animal caçado a partir de armadilhas aprendidas com antigos caçadores. Nesse tecido textual, a natureza não é apenas cenário ou objeto das ações humanas, mas parte ativa e animada, sendo muitos os elementos e seres que observam o correr dos dias e a sorte dos homens, com os quais compartilham inclusive emoções, o que se pode flagrar no olhar que o narrador em terceira pessoa lança para o rio Urucanã, o qual “rolava sem pressa – calado,

emburradão. Tão de manso, tão de manso rolava, que parecia dormir que nem o povoado nascido e crescido no barranco” (PALMÉRIO, 1994, p. 15).

É pela natureza, em ações que se constituem na proximidade com a fábula, que as contradições inerentes à política, bem como os desacertos entre a vida no lugarejo e a modernidade anunciada pelas capitais ganham dinamicidade. Assim, num espelhamento entre homem e natureza, o desconforto que o coronel Chico Belo sente na viagem de avião rumo à capital, seu espanto diante de invenções modernas como o elevador, é semelhante ao alvoroço entre os animais quando um avião chega na Vila trazendo o secretário estadual Carvalho de Meneses. O mal-estar durante a viagem que o leva a rejeitar o moderno meio de transporte – “Queria mas era ficar livre daquele inferno, daquela invenção dos demônios. Estrumela maldita! Nunca mais!” (PALMÉRIO, 1994, p. 131) –, assim como a adaptação ao uso do elevador sobre o qual pensava, após enjoar no primeiro momento, que “não havia mais perigo [...] já se acostumara com o bicho: no hotel, fizera feio porque chegara doente” (PALMÉRIO, 1994, p. 135), podem ser comparáveis à cena em que fugiam de um teco-teco “os bichos da terra, em desabalada carreira; os bichos do céu, asas a todo motor, ou a jacto, rasantes; e os bichos intermediários – nem da terra nem do céu – fugiam a quatro mãos e mais o gancho dos rabos, pelos trapézios do cipoal [...] Pânico nas matas da beira do Urucanã” (PALMÉRIO, 1994, p. 157).

Se os bichos se espantaram, os moradores da Vila se reuniram curiosos pela inauguração da pista de pouso, construída às pressas para a chegada do secretário aliado aos liberais; pista inutilizada pouco depois por causa das chuvas, processo corriqueiro de produção de ilusões de progresso, com fins eleitorais, que aproximam os políticos do urubu roceiro que ganha a cena da inauguração. “Não há bicho mais velhaco do que o urubu roceiro, morador em zona de criação”, bicho que não se pega em tocaia porque “urubu tem cabeça boa e faz conta melhor do que gente [...] passado o perigo, despenca a chuva de paraquedas de negro cetim. E o banquete é solene, que urubu anda sempre de preto, trajado a rigor, de casaca e cartola. Pode ser honesto um bicho dessa categoria? É a criação do capeta ou não é?” (PALMÉRIO, 1994, p. 156). É o bicho velhaco a fugir do avião que pousava e é ele a dar o alerta de que não havia perigo:

Antes de aparecer o teco-teco vermelho, voando alto por cima da serra, o ronco já tinha chegado, que barulho viaja sempre na frente. [...] Bicho que vacilou, foi só para saber da opinião dos urubus. Na hora, porém que a petralhada se despejou rio abaixo [...] ninguém mais teve dúvidas. Chegara mesmo o fim do mundo! [...] O urubu espião, deixado escondido no oco da ponta alta da caneleira do quintal da igreja, levou a notícia à quadrilha reunida na mata do Silvério. Que bicho do outro mundo coisíssima nenhuma! Era parente do automóvel e daquele outro animal amarelão que andara arrancando toco no pastinho do cemitério. Só que voava, a novidade. No sertão, opinião

de urubu é lei, que todo mundo lhe reconhece sapiência. A notícia do rebate falso espalhou-se depressa. (PALMÉRIO, 1994, p. 156-157)

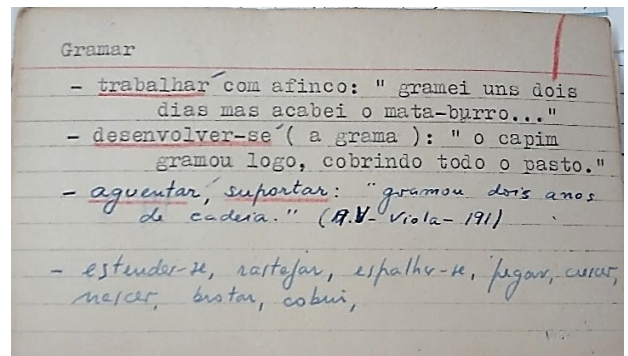
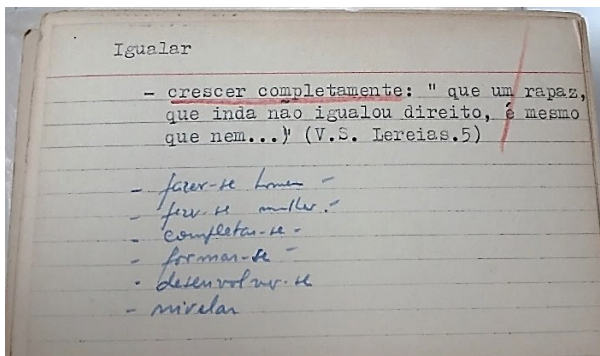
Tal como o urubu, astuto, enganador dos homens que não conseguiam prendê-lo em tocaias, responsável por, passado o susto, revelar aos demais do que se tratavam as novidades, o galo João Fanhoso, velho, obrigado a lutar pelo terreiro, “manter pelo menos as aparências: os concorrentes andavam querendo tomar-lhe o lugar” (PALMÉRIO, 1994, p. 59), parece representar a antiga linhagem política dos coronéis, como Chico Belo, impulsionados a defender o poder que estabeleceram dos novos que vinham disputá-lo. Nesses quadros de intercâmbio entre os homens e a natureza não falta certo substrato mítico que Maria Luíza Ramos destacou no texto “Aspectos da macroestrutura em Vila dos Confins”, ao perceber a prevalência do mito em cenas como a da sucuri que mata um boi no momento em que Paulo Santos se preparava para encontrar a filha de um de seus colaboradores, Maria da Penha, mulher temida pelos homens da fazenda em razão de sua fama de sedutora, desencadeadora de tragédias como o suicídio do marido.

Remetendo-nos ao perigo e à sedução das sereias, Iaras, Circe, Maria da Penha atrai o deputado para um encontro que não se concretiza, uma vez que a noite se agita pela luta de um boi enlaçado pela sucuri. Relacionada ao elemento masculino, fálico, e ao feminino, Eva e a serpente, a cobra engole o boi, animal que retorna ao fim do livro na cena da balsa, momento em que novamente Paulo aguarda a hora de um encontro combinado com Maria da Penha, gorado agora pela tragédia do boi que se assustara com os fogos em comemoração ao resultado eleitoral e, precipitando-se no rio, arrasta a menina Ritinha, cujo sangue atrai as piranhas. Nas palavras de Maria Luíza Ramos, a “repetição é uma característica da narrativa mítica” a qual, percebida no texto palmeriano, o dota de “um primitivismo que está longe de confundir-se com o mero primarismo quase sempre apontado no romance” (RAMOS, 1975, p. 23, 24).

Tais episódios, os quais Palmério, em alguns momentos como no diário e em entrevistas, comentava como um exagero da imaginação, leitura contraposta pela mencionada estudiosa que ali percebe uma “intuição arquetípica” ou uma “irrupção do inconsciente coletivo”, bem como os paralelismos criados entre o homem e os seres que o rodeiam, podem ser motivos pelos quais, além do sucesso de público, o autor revisitou a obra de 56 ao planejar a que pretendia realizar a partir da viagem à Amazônia. Para valer-se novamente da natureza em aspectos pouco explorados num “ambiente sertanejo totalmente diverso, de coisas tão diferentes, de gente, bichos, plantas, ideias e mitos completamente originais, se confrontados com o material mineiro

ou goiano e mato-grossense...”, como escreve no dia 8 de fevereiro de 1978⁹⁵, o autor retorna ao livro no qual a percepção do contexto político social é atravessada pelo que parece não lhe corresponder, a exemplo da ludicidade das caçadas e pescarias. O sentido lúdico de *Vila dos Confins* se torna, assim, compatível com “uma vagabundagem deliciosamente atenta e desapressada de prazer, sem hora e dia de terminar”⁹⁶, pela qual recolheria dados comuns à narrativa de 56, como a pesca, atividade sobre a qual diz existir, na Amazônia, “um repositório sem fim... A variedade dos peixes, a variedade dos métodos de pesca, os artificios do caboclo ribeirinho, as improvisações que adotam [...]”⁹⁷.

Explorar este outro sertão, diverso do que antes ficcionalizara, corresponde, como indica na menção à variedade de peixes, a captar detalhes – “Ouvir tudo, catar o que é novidade para mim [...] esgotar-lhe os pormenores”⁹⁸ –, processo que resultou, nas obras publicadas nas décadas de 50 e 60, não somente numa elaboração ficcional atenta às minúcias da paisagem e da linguagem, como também na composição de glossários, datilografados em papel de seda, possivelmente preparados para inserção nas edições⁹⁹ dos livros e, hoje, conservados no Memorial. Neles se pode perceber a sistematização, por capítulos e páginas, de uma pesquisa vocabular materializada em listas e anotações registradas em agendas, cadernos e fichas, estas organizadas por letras, das quais restam algumas em seu arquivo a demonstrar as maneiras múltiplas de que se valeu para organizar o acesso às informações, às palavras que deram corpo e ritmo regional aos seus textos.



⁹⁵ *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁹⁶ Anotação do dia 8 de fevereiro de 1978, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Nos glossários preparados para *Vila dos Confins* consta a indicação das 8ª e 12ª edições; nos de *Chapadão do Bugre* as 4ª e 5ª edições. Memorial Mário Palmério, Uniube.

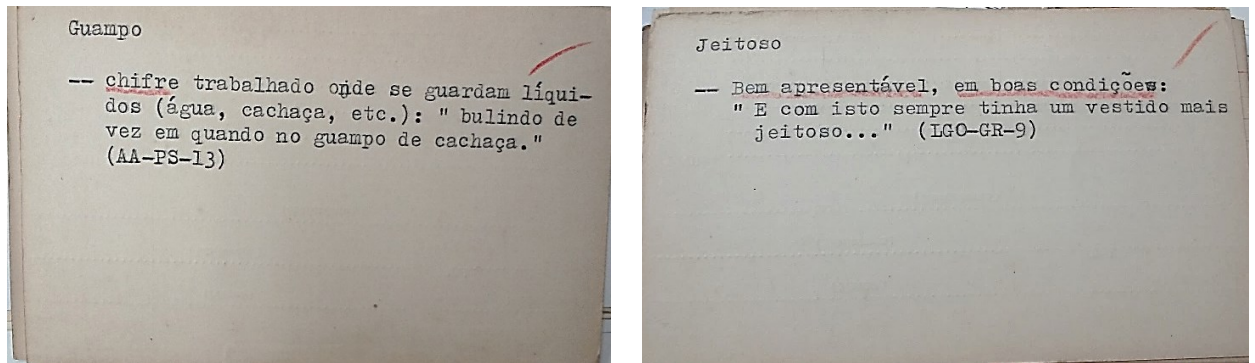


Figura 8 – Fichas preservadas no arquivo Memorial Mário Palmério.

Em partes conservadas de seu fichário, do qual as imagens acima são ilustração, é possível perceber o registro de vocábulos e expressões de forma a destacar sentidos não dicionarizados, usuais na fala coloquial pesquisada não somente em conversas com moradores do interior mineiro, por exemplo, como também pela leitura de autores como Valdomiro Silveira, Afonso Arinos, Antônio Versiani dos Anjos e Leo Godoy Otero, cujas iniciais dos nomes e obras – *Lereias*, *Pelo sertão*, *Viola de Queluz* e *Gente de rancho*, respectivamente, são apontadas como referências de frases citadas para exemplificar alguns significados. Às informações datilografadas são com recorrência acrescentados, a mão, outros sentidos possíveis indicando, inclusive pelas vírgulas que, ao final de algumas sequências, não encerram a composição do “verbete” (como a ficha referente à palavra “gramar” demonstra), um trabalho em processo, que desdobra a mesma palavra em várias fichas, ou ainda, as dissemina em agendas e pequenos cadernos, nos quais se encontram, por vezes, sentidos diferentes dos registrados no fichário.

Dos cadernos preservados em seu acervo, três¹⁰⁰, possivelmente, foram mantidos pelo autor entre as décadas de 50 e 60, visto que o endereço inserido nas folhas de rosto é o de sua residência no Rio de Janeiro, momento coincidente com sua atuação política entre os anos de 1950 e 1962. Neles, além de vocábulos, cujos usos são com recorrência exemplificados por frases à maneira das fichas, encontramos ditados populares, desenhos, listas de árvores, flores e plantas do cerrado, causos cujo contador não deixa de ser, por vezes, mencionado. A indicação da localidade em que algumas expressões foram captadas também se faz presente, como se dá com as palavras *soca* e *puxa-gatilho*, assim registradas: “*soca* – farra familiar (Araguari)”, “*puxa-gatilho* – jagunço (Cascalho Rico)”. Por algumas informações espaciais, como a indicação de gênero da palavra “*coité* (em Minas é masculino)”, se torna possível, inclusive,

¹⁰⁰ Nas contracapas de três cadernos, dois de bolso, constam as informações: “Dep. Mário Palmério, R. Barata Ribeiro, 587 - ap. 701”, endereço seguido dos números para contato telefônico no Rio de Janeiro e em Uberaba.

inferir sobre a relação de algumas anotações com a construção de um texto específico, o que se torna mais evidente em relação a um caderno, de capa preta, que traz na folha de rosto não o endereço no Rio, mas a inscrição “Mato Grosso (Tucuruí)”. Inscrição que nos remete a *Chapadão do Bugre*, cuja escrita está relacionada a sua estadia na fazenda *São José do Cangalha*, em Mato Grosso, propriedade sobre a qual anota algumas informações, como providências¹⁰¹ a tomar, preços de mantimentos e esboços da sede.

Neste caderno, o mais evidente dado relacionado ao romance publicado em 1965 é um lembrete sobre a inserção de uma “ocupação” relativa à infância do personagem José de Arimatéia, a construção de pequenos carros de boi e das boiadas com sabugos e talos de buriti. Assim também, em um dos pequenos cadernos que manteve, acima mencionados, algumas notas parecem relacionar-se à trajetória desse personagem, a exemplo do vocabulário concernente à domaço de um animal, a “amansação”, que tem lugar na cena em que o cavaleiro doma Camurça, ou ainda, a referência a Paiol Queimado enquanto “nome de corrutela”, local mencionado no segundo quadro de “Cavaleiro e Montada”: “Sim, era acatar as ordens de seu Americão Barbosa – José de Arimatéia sabia que precisava ser assim. E assim regia: a primeira noite, o trechozinho da serra do Porto do Paiol Queimado até a fazendinha do Pinhé [...]” (PALMÉRIO, 2006, p. 280).

Se algumas anotações vocabulares, incluindo nomes referentes a jagunços, nos dão indícios de um trabalho em processo de composição do romance *Chapadão do Bugre*, outras grafias nos remetem a *Vila dos Confins*, a exemplo dos tipos de cascalho e diamantes, registrados em caderno diverso do que anotara questões referentes à fazenda, e que nos remetem à cena do garimpo do livro de 56. Aproximando os dois textos dos dados recolhidos nas fichas e cadernos, é possível perceber que algumas palavras e expressões estão presentes em ambos, às vezes com grafias e sentidos diferentes, outras podem ser reconhecidas apenas em uma das narrativas e há, ainda, aquelas que permaneceram como possibilidades para a escrita ficcional.

Verbos como “divulgar” e “dilatar” são acionados em cenas de ambos os textos, o segundo anotado pelo autor também em sua variação adjetiva, “dilatar – demorar, tardar”, “dilatoso – demorado, preguiçoso”, figurando no sentido de demorar em frases como: “O chão é muito, dilatas são as horas” (PALMÉRIO, 1994, p. 11), em *Vila dos Confins*, e “O Arcanjo começava os seus causos bem do comecinho, dilatava quando valia dilatar [...] Ele relatava, a gente ia divulgando os personagens” (PALMÉRIO, 2006, p. 276), em *Chapadão do Bugre*. Já os verbos “gavar” e “gramar” podem ser percebidos somente neste segundo romance, gavar

¹⁰¹ Na lista de providências a tomar são citados marceneiro, máquina de arroz, roda d’água, arame farpado, entre outros itens que indiciam atividades relacionadas à fazenda.

utilizado com recorrência enquanto variação oral de gabar, “O velho, hoje, me gavou muito o senhor. Admirou muito sua bizzarria lá no curral...” (PALMÉRIO, 2006, p. 24).

O verbo *gramar* surge em mais de uma caderneta com os significados de trabalhar com afinco e sofrer, variações de sentido que são ampliadas em ficha acima ilustrada, sendo acionado na trajetória de José de Arimatéia neste primeiro sentido: “E trabalhar, e *gramar* no serviço com vontade!” (PALMÉRIO, 2006, p. 37) – reforço a partir dos dois verbos tomados em significação semelhante que espelha o ânimo e a força de caráter conferidos ao personagem central da narrativa. Vale notar que o verbo *gramar*, desdobrado em significados como trabalhar, suportar, espalhar-se, desenvolver (*capim*), significados anotados por Palmério, é sugestivo dos vínculos entre o regionalismo, como o lemos em capítulo anterior, e a terra ocupada e rememorada na linguagem a partir das palavras (como *gramar*) associadas à prática agrícola. Nesse sentido, na narrativa palmeriana e nas de autores como Antônio Versiani, indicado em ficha referente ao verbete, intensifica-se o pertencimento do personagem à sua terra quando seu trabalho é referido, no espaço da representação, a partir desse verbo corrente em linguagem regional, verbo pertinente ao labor dos homens arraigados ao solo, seus ciclos, incluindo os da carência, à qual pode estar ligado o sofrimento enquanto significado possível de *gramar*.

Se verbos e substantivos como “escoteiro” (*sozinho*) e “guampo” (*chifre*, recipiente para líquidos), se fazem notar nos dois romances, este último indicado inclusive, em ficha, como dado proveniente da leitura de Afonso Arinos, outros vocábulos constam nas anotações sem que tenham migrado para a ficção, a exemplo de “gramofone” ou “ipissilone,” este último constante em ficha como “misterioso – Você está meio ipissilone hoje” e em cadernos enquanto designação de “dificuldade, importância – o ipissilone do negócio é a velha...”. As variações de grafia, como forma de registro da fala popular, processo intensificado em *Chapadão do Bugre*, se fazem igualmente notar em usos como o da palavra “zápete”, cuja grafia neste romance – “o tal era um cigano [...] zap’te¹⁰² no ofício” (PALMÉRIO, 2006, p. 25) – intensifica pela síncope a marca de oralidade menos evidente em *Vila dos Confins*, no qual a mesma palavra se faz presente em trechos como “Zápete no pé, dono do mesmo truco, esse é o contador da história” (PALMÉRIO, 1994, p. 99). Sendo possível identificar nos glossários, fichário e cadernos tanto as expressões e palavras que deram o tom coloquial regional às obras ficcionais, como as que

¹⁰² No glossário preparado para as 4ª e 5ª edições de *Chapadão do Bugre*, a palavra “zap’te” recebe a seguinte designação: “s.m. Forma reduzida de *zápete* (o quatro de paus do baralho, a manilha de maior valor no jogo do truque). ‘... o tal era um meio cigano, cabelo de milho e olho verdolengo, zap’te no ofício’”. Glossário datilografado em papel de seda, p. 39. Disponível para consulta no Memorial Mário Palmério.

restaram como rastros de uma pesquisa sobre a fala e a cultura popular, o material produzido por Mário Palmério nos permite uma aproximação de seu ofício de forma a compreender um exercício, que parece ser o seu, de dar a ver o sertão, o sertão dos Confins ou do Chapadão, mesmo que neste processo a existência dos homens, atrelados à terra, não aparente ir muito além da superfície.

Como afirma Louis Hay ao tratar dos manuscritos de escritores, o que estes, enquanto escrituras, nos entregam são “traços mutilados, deslocados, fragmentários”, os quais não permitem ao crítico refazer o caminho percorrido, “andar no mesmo passo que o escritor”, mas observar “os índices visíveis de um trabalho” (HAY, 2007, p. 19). Assim, acessar as anotações vocabulares e o diário de Palmério, este podendo ser encarado como uma “escritura sobre a escritura” (HAY, 2007, p. 22), um texto que projeta outro em devir, significa ensaiar não uma reconstrução do processo de criação, com a preocupação de definir e afirmar, por exemplo, se este ou aquele caderno corresponde à elaboração deste ou daquele livro, mas ensaiar uma leitura sobre o que ali nos indicia um trabalho de atenta busca e minucioso registro de palavras que nos possibilite um outro olhar sobre seus textos, inclusive, sobre o que os faz participar de um projeto que, por críticos e, em alguns momentos, pelo próprio autor, foi chamado de regionalista. Projeto que poderíamos focalizar a partir de sua biblioteca, vislumbrada nas indicações de leitura presentes em fichas e cadernos, nestes sendo possível localizar referências a outros autores, como Bernardo Élis, de cuja obra são extraídas algumas expressões e seus possíveis sentidos. Podemos, assim, a partir desses registros de palavras, materializados em listas e anotações que constituem um arquivo espelhado na construção ficcional, ler pistas de uma bibliografia consultada pelo autor a partir de um recorte que o leitor, afeito às classificações da historiografia literária brasileira, associaria ao regionalismo.

Essa biblioteca, que aproxima na pesquisa vocabular autores como os mineiros Afonso Arinos e Antônio Versiani dos Anjos, o paulista Valdomiro Silveira, os goianos Leo Godoy Otero e Bernardo Élis, figura de certo modo também na ficção, em cenas como a da emboscada na qual José de Arimatéia encontra a morte, ou ainda, de modo mais explícito, no diálogo entre Paulo Santos e tio Aurélio sobre os caboclos. Em *Chapadão do Bugre*, a cena da morte de Arimatéia, seu amigo Arcanjo e sua mula Camurça, emboscados num lugar em que jaziam três cruzeiros, lugar sagrado para os habitantes do Bugre, poderia ser comparado, em simbologia, ao conto “A garupa”, de Afonso Arinos, em que um morto só é desvencilhado da companhia do amigo, que o carregara montado em seu cavalo, diante de um cruzeiro. Em *Vila dos Confins*, é Monteiro Lobato que vislumbramos a partir de uma retomada do caboclo aos moldes de Jeca Tatu, caboclo que, em sua indolência e indisposição para a vida e para o trabalho, é considerado

pelo deputado Paulo Santos como “praga das maiores” (PALMÉRIO, 1994, p. 108). Neste livro, mais do que nas pontes com a ficção de temática regional, ou na recriação de um fabulário associado à cultura popular, é na composição narrativa que encontramos os desdobramentos dessa biblioteca no que ela possui de catalogação das particularidades, especialmente linguísticas, do sertão recriado no espaço da representação.

É pela leitura das diversas listas de palavras, por estes fragmentos do trabalho autoral, que podemos arriscar dizer que as páginas, especialmente de *Vila dos Confins*, recheadas de descrições espelham os atos de nomear responsáveis por conferir existência ao sertão, cuja geografia foi percorrida, lida e ficcionalizada. Assim, o sertão dos Confins se delineia, pela voz narrativa, em uma espécie de prólogo ao leitor ao qual fizemos referência anteriormente, menos pelas coordenadas geográficas que são indicadas nas linhas iniciais do que pelas muitas descrições da paisagem, apresentada a partir das enumerações de tipos de plantas e animais existentes no lugar:

O Sertão dos Confins é um mundo de chão arenoso e branco, que principia na Serra dos Ferreiros e acaba no Ribeirão das Palmas. [...] Algumas informações, judiciosas também, divergem ligeiramente [...]. Começando na Serra dos Ferreiros ou na margem esquerda do rio Urucañã, findando no Ribeirão das Palmas ou no espigão-mestre da Serra dos Papagaios, o fato é que o Sertão dos Confins existe. E é um mundão largado de não acabar mais. Terra boa mesmo, coisa escassa [...] Nos Confins [...] o pau de lei é vasqueiro. Um isto que mal-mal dá para o gasto: canela, ipê (primos irmãos, os dois: o ipê roxo e o ipê amarelo), a sucupira, o cedro. [...] Tirante essas bondades, terra pobre: cerrado de um pêlo, de dois, cerrado de três pêlos, campos de flechão membeca, mimosa, capim-sapê. [...] Se o Sertão dos Confins é magro de boas terras, tem lá as suas compensações. A caça encontra-se à vontade nas tiras de mato e nos varjões beira-rio: jacus, jaós, patos, [...] perdizes, codornas e nhambus. Para os que apreciam bichos de porte, há fartura de emas, queixadas, capivaras, e todo tipo de veados das três moradas: campeiros, catingueiros e mateiros. Antas e cervos não fugiram de todo ainda [...] Para quem gosta da pesca, então é que é pagode! Peixe por demais: de escama ou de couros, de bigode ou sem bigode, a peixaria é um dilúvio. Dourados e matrinxãs, surubins e pacus, taguaras e pias, jaús, pirás, corvinas... – povo aquático de todas as categorias e tamanhos. (PALMÉRIO, 1994, p. 7-9)

Ao longo da narrativa, não somente este narrador, que à maneira de um morador local, conta ao seu ouvinte detalhes da vila, incluindo sua organização municipal, motivo de espanto de um interlocutor que não espera tratar-se o vilarejo de uma cidade então emancipada – “Cidade?! Sim, senhor, cidade! A Vila tem igreja, farmácia, venda; escola particular, coletoria, cemitério” (PALMÉRIO, 1994, p. 8) –, como também outros personagens, dos quais não raro a voz narrativa se aproxima pela via do discurso indireto livre, se integram ao ambiente sertanejo pela recitação dos elementos que distinguem o local em que se situam e as atividades a ele relacionadas. Nesse sentido, dois personagens destacam-se pela relação que mantêm com

os demais seres e objetos ao redor: Paulo Santos e Xixi Piriá. É, sobretudo, a partir da atuação do primeiro que o enredo em torno das eleições se constrói, sendo também a partir de sua percepção e de seus encontros com apoiadores e adversários, que contadores de histórias, como Raimundão do garimpo, tio Aurélio, padre Sommer, cruzam a narrativa, dinamizando-a, inclusive, em certo sentido pedagógico, como o faz Aurélio ao perguntar ao sobrinho se tinha lembrança dos nomes dos objetos utilizados nas viagens com o gado:

Aurélio levou o sobrinho até o preto velho que recolhia a tralha:
 - Me abra isso aí, ô bruaqueiro. Me deixe ver se o doutor aqui ainda conhece do ofício.
 O velho abriu a bolsa de couro cru. Esparramou pelo chão os objetos, misturando-os com o resto da tralha dos cargueiros. E Paulo foi cantando os nomes, orgulhoso da memória:
 - Freio água-choca. Serigote, enxerga, arreador... Cilha... Polaco... Retranca... Puxavante... Alegre... Fleme...
 - E aquilo ali?
 - Chilena... Cutuca... Piraí!
 Aurélio babava-se:
 - Muito bem, aprovado! E o nome da tralha do cozinheiro?
 - Mariquita! [...]
 Paulo não se esquecera. Não podia mesmo esquecer. Nos bons tempos de menino, vivia perguntando o nome das coisas. (PALMÉRIO, 1994, p. 83)

A importância de saber o nome das coisas corresponde a integrar-se ao local, tornar-se parte de uma memória que também é coletiva, participar de uma corrente de contação de histórias que passa pelo “cantar” as palavras, os nomes das coisas e dos seres ao redor, desde os objetos de uso dos cargueiros aos peixes fígados por técnicas detalhadamente explicadas, no capítulo 28, em cena de rememoração das antigas pescarias. Neste capítulo, ao relembrar os momentos de pesca na companhia do amigo Rufino, o “pescador mais científico que conheço” (PALMÉRIO, 1994, p. 209), Paulo Santos faz uma recitação de espécies de peixes, o “povo aquático” listado em prólogo pelo narrador, a partir da geografia das águas:

No córrego, a miudeza: aracus – toda uma coleção de tintas e desenhos, desde o tinga branquelo ao mimoso aracu-pintado; piabas e lambaris [...] timburés e taguaras, piabanhas e pacus; e os elegantes ferreirinhas da nobre família dos Ferreiras [...]. Esse, o povinho nanico que enxameava a barra, na zona da água represada e limpa. Na zona fronteira – do outro lado – reunia-se a corja, assassinos todos eles, comedores de filhotes e parentes, facínoras da pior qualidade. Dourados. “*Salminus brevidens*, da bacia do São Francisco; *Salminus maxillosus*, das vultuosas e espraçadas praias do Prata, ambos da subfamília *Salminae*, caracídeos carnívoros e vorazes.” Latinório do Rufino... [...] Piranhas – ah, as piranhas: flagelo máximo das águas [...] E mais tabaranas – especialistas em ataques de superfície, e bicho de paladar delicado: comida, só se forem as piabinhas, e os lambaris-do-rabo-amarelo, lambaris-do-rabo-verde, lambaris-do-rabo-vermelho, lambaris-do-rabo-maravilha... E mais, e mais: pacuaçus, piaus-de-três-pintas, matrinxãs... E no fundo? Ah, no fundo! Lá estão eles, os peixes de couro, grandalhões e bigodudos: mandijubas e

cascudões; paca-mãos, feiosos e sempre taciturnos; surubins, abotados, jáus [...]. (PALMÉRIO, 1994, p. 207-208)

Citando espécies variadas a partir de suas respectivas localizações no rio – a zona de córrego, a fronteira, o fundo –, o personagem, ao qual está cingido o olhar do narrador, ordena os elementos naturais a partir de uma classificação que não dispensa, no detalhamento de traços específicos (tamanhos, cores, hábitos), a referência a nomes científicos como “*Salminus*”, popularmente conhecido como “dourado”. Neste movimento de ordenação, em que os peixes se dão a ver pela nomeação, de forma mais detalhista do que ocorrera com os objetos de uso dos cargueiros, podemos ler o desejo de harmonização, de agrupamento do que é diverso pelas semelhanças, que Michel Foucault destacara, enquanto procedimento da história natural em fins do século XVIII, ao tratar dos atos de classificação em *As palavras e as coisas*. “A história natural não é nada mais que a nomeação do visível”, nos diz Foucault (1981, p. 146) sem deixar de ressaltar que aí está “sua aparente simplicidade e esse modo de proceder que, de longe, parece ingênuo, por ser tão simples e imposto pela evidência das coisas”. Simplicidade desmentida pelos meios de observar minuciosamente as coisas de forma a inventariá-las e, neste processo, aproximá-las novamente da linguagem de forma a criar quadros, nos quais “o século XIX reencontrará [...] a possibilidade renovada de falar sobre as palavras. E de falar sobre elas não mais no estilo do comentário, mas segundo um modo que se considerará tão positivo, tão objetivo quanto o da história natural” (FOUCAULT, 1981, p. 145).

Falar assim das palavras significou fortalecer e multiplicar meios de conservação do escrito na “instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários”, instrumentos que reintroduziram na linguagem “uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre os seres vivos” (FOUCAULT, 1981, p. 145-146). Ordem que, na fixação de traços e signos comuns, relaciona-se “ao tempo, à memória, à reflexão, à continuidade”, construindo nessa duração, “por sobre as palavras de todos os dias” e através delas na elaboração das descrições, o “edifício de uma linguagem de segundo grau, onde reinam enfim os Nomes exatos das coisas” (FOUCAULT, 1981, p. 174). Tais relações sugeridas em torno da nomeação das coisas, numa aparente simplicidade da linguagem cotidiana que dá lugar ao “edifício”, construção pensada e organizada, em que vigem os nomes exatos, podem nos auxiliar a ler a transposição em ficção de um arquivo que sinaliza a busca pelos termos exatos, busca que Mário Palmério mencionara

em entrevista já citada, na qual destacou não saber “escrever fora do ambiente [...]. Pode me faltar uma palavra, um termo exato e isso me angustia”¹⁰³.

A construção de cenas como a da recitação dos peixes, dados a conhecer ao leitor, ao pescador, a partir de seus nomes e peculiaridades que os agregam em categorias, permite-nos vislumbrar uma organização atenta dos seres e da linguagem, estreitados de forma que o texto pareça simples, e mesmo ingênuo, em sua fatura temática e estética. Contudo, num enredo em que as relações entre os homens e a natureza se dão no ritmo da fábula, em que contadores de histórias reencenam a transmissão narrativa pela oralidade, o leitor pode encontrar mais do que uma expressão simples, lúdica e de superfície do sertão; pode encontrar uma organização textual que engendra um “edifício” de nomes exatos responsáveis por estabelecer vínculos entre as palavras e as coisas, vínculos que gestam a ilusão de uma linguagem capaz de representar com veracidade o mundo que lhe é exterior, de ordenar este mundo do qual a mala do caixeiro viajante Xixi Piriá se faz metonímia.

A integração entre os seres e as coisas, constantemente enumeradas, intensifica-se na trajetória desse personagem que abre e encerra os episódios de *Vila dos Confins*, o caixeiro viajante que, com a mala nas costas, cruzava sozinho o sertão, brincando com a própria sombra a “vigiar o espicha-encolhe [...] crescendo, crescendo, até acabar num cabocão apaideguado, dono de toda largura e comprideza da estrada” (PALMÉRIO, 1994, p. 11). Tomado de um afeto pelos objetos guardados na bagagem, ele os expõe aos clientes das fazendas de um jeito “caprichoso: estica, primeiro, o oleado na mesona [...] começa, depois, a enfileirar as meadas de lã e seda: ‘- Olhem: perpétua, turquesa, pavão, jacinto, laranja, celeste...’”, e assim, ordenando em fileiras o que poderia estar em desordem na mala, segue dando a ver os artigos que trazia:

Os botões, agora: botão para camisa, botão para roupa de baixo, botão que não acaba mais, E colchetes, e contas de vidro, e novelos de renda: “- De bico, entremeio, croché. Renda do Norte, tira bordada, racine, milão...” “- Hum, que chiqueza!”

Tesouras, dedais, alfinetes... Facas, colheres, perfume... Espelhos, medalha, batom... [...] Pó de arroz, sabonete; apito, baralho, gilete; fermento para bolo, alfinete de fralda... “- E que cordame é esse?” “- Tudo mi – mi de baixo, bordão. As fininhas acabaram. Olhe lá, olhe um sol...”

Escovas de dentes, unto para cabelo, grampinho ramona. Ruge, esmalte, colar... “- Que encanto, este gorgorão!” (PALMÉRIO, 1994, p. 12)

Aproximando utensílios diversos por seus usos – a costura relacionada aos tecidos, dedais, botões, alfinetes; a higiene pessoal aos perfumes, espelhos, escovas de dentes; o

¹⁰³ Em entrevista a Ary Quintella, publicada no “Suplemento Literário” do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1970. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

divertimento à música cujos instrumentos de corda são guarnecidos pelos cordames, bordões – , Xixi Piriá é aquele que se coloca a serviço das coisas e dos homens, levando inclusive as cartas e bilhetes pelos quais as distâncias são rompidas. É igualmente num processo de ordenação, que coloca par a par coisas tão díspares, que o caixeiro surpreende, na cena final do livro, não mais pela delicadeza do que mostra aos prováveis compradores, cuja empolgação se percebe nas exclamações “que encanto”, “que chiqueza”, mas pela coragem, ou impulso, responsáveis por dar-lhe a vitória num embate contra o jagunço Filipão, cuja truculência e força física não poderiam ser comparáveis aos gestos suaves e corpo franzino do mascate.

Desafiado pelo jagunço, este empregado de Chico Belo enquanto o outro apoiara o partido derrotado nas eleições, a reagir às suas ordens, Xixi Piriá se defende e, defendendo o afeto ameaçado pelo jagunço, o afeto por Maria da Penha que então ficamos sabendo ser por ele amada, mata o adversário subindo-lhe pelas costas e apunhalando-o “cinco, dez, cem vezes” tal como “pica-pau dos infernos a esfurucar o tronco macio da carne ruim do jagunço Filipão” (PALMÉRIO, 1994, p. 237). Ao desvencilhar-se do corpo inerte do jagunço, o mascate olha “abobado para os homens da venda” e neste olhar cabem também os objetos ao redor:

Da. Teresa, agarrada à filha, escondia no peito a cabecinha cabeluda e arrepiada da criança. A lamparina, impassível e fumarenta; as latas de conserva nas prateleiras; as garrafas, as caixinhas de botão, os carretéis de linha; a penca de cabrestos pendurada numa das ripas do telhado... E Xixi Piriá viu Seu Isé das Toldas, e viu os três Rivalinos do Corgo do Araçá – quatro carinhas espantadas de cachorro-do-mato. Em cima do banco, a mala – companheira de tantos anos, de tantas marchas pelas estradas do sertão, toda, toda a sua riqueza. Ali estava seu capital arrumado em mil pacotinhos e embrulhinhos, tudo recendendo a sabão de cheiro. Encomendas, recados, bilhetes... (PALMÉRIO, 1994, p. 238)

Diante dos objetos impassíveis, dos homens e mulheres impassíveis, Xixi Piriá deixa o armazém do Fiico, este local em que tantos utensílios são disponibilizados para venda, quadro maior do qual sua mala se fazia miniatura, e não é ele a brincar com sua sombra, mas os outros a notarem que ela parecia maior: “Xixi Piriá. Lá vai ele... E grande, e corpulento – beleza mesma de caboclão! A luz da lamparina saía toda pelo escancarado da porta da venda do Fiico, e ia bater-lhe em cheio nas costas, recortando-lhe a sombra no chão limpo do terreiro”, sombra que se estendeu “além da porteira do corredor, e que se esvaeceu no imenso da noite” (PALMÉRIO, 1994, p. 238). Assim, de forma cíclica, como notou Maria Luíza Ramos sobre a macroestrutura mítica da narrativa, sua microestrutura, os detalhes de composição textual que se dão especialmente pela enumeração das coisas e seres integrados à paisagem, recompõe um sertão cuja dinâmica da violência afeta a percepção dos corpos e sua relação com o espaço, dinâmica intensificada em *Chapadão do Bugre*. Sertão que, assim, é recriado nas ordenações do arquivo,

com suas listas, catálogos e inventários, seus processos de classificação que tornam legíveis as relações entre os homens e o espaço por eles ocupado.

Desse modo, o que aparenta ser excesso de descrição, minúcias que não dispensam o cuidado nas construções sintáticas de teor coloquial, no uso de expressões e ditados populares, nos causos e mesmo nas explicações que informam alguns dados históricos, como o da criação de gado em Uberaba contado por Nequinha Capador, corresponde aos traços que, no tecido textual, alimentam a reconstituição de um mundo espelhado no real. Talvez por isso Mário Palmério tenha, em seu diário, destacado enquanto motivo de sucesso da obra justamente o que poderia ser o seu excesso, o “fato de eu ter explorado mais o sertão – sua Natureza e seu Homem – do que qualquer outro manancial descoberto”. Os Confins, o povoado que “não consta das cartas” (PALMÉRIO, 1994, p. 8), como informa o narrador a seus ouvintes, passa a constar nessa cartografia ficcional, sobretudo, a partir do registro dos diversos elementos naturais e culturais que o constituem, tornando-o singular e, ao mesmo tempo, similar a outros espaços também designados como sertão. Similaridade que parece, inclusive, aproximar Mário Palmério de autores que, em fins do século XIX e início do século XX, se colocaram a observar, inventariar e registrar particularidades regionais, participando do movimento de conservação pela via arquivística de itens pertinentes à nação, seu imaginário e suas fronteiras; autores como Valdomiro Silveira, cujas obras passam a também compor, como acima notamos, o arquivo do autor de *Vila dos Confins*.

Arquivo que, no tecido textual, institui quadros naturais construídos pela integração do saber científico ao saber popular, este lastreado na memória e no tempo de longa duração das comunidades rurais, de base oral, de forma a fazer da letra caminho tanto para o espelhamento de um mundo em sua objetividade próxima das ciências naturais, como para o registro do que, captado na oralidade, escaparia às classificações da ciência. É o que podemos vislumbrar na cena em que Paulo Santos classifica os peixes, de forma a trazer para a classificação as definições provenientes não só do saber científico de Rufino, mas de outros pescadores que partem de impressões e nomeações compartilhadas na vivência à beira do rio. Movimento de integração da oralidade à letra, de integração do que não pode ser racionalizado ao discurso racionalizante do letrado, que se condensa em um quadro desenhado sobre a árvore que servia de sombra aos pescadores, à sombra da qual Paulo inventariava os peixes, a árvore pé-de-pato:

Acaba mesmo louco varrido quem se mete a investigar o misterioso destino das árvores. Na insignificante barra dos Moreiras, um pé-de-pato! E solteirão, ainda mais, vivendo em sociedade estranha – povo vegetal de baixa categoria – na arenosa terra branca da beira do Urucanã. Pateiro dos legítimos, irmão ou parente próximo dos vistos e invejados pés-de-pato da terra roxa de Volta Grande ou de Veadinho do Porto. De onde, como viera, desguitada, a

semente? Em bucho de peixe morto, boiante e arribadiço, largado a apodrecer no barranco pelas águas retirantes do fim de cheia? Impossível, que eram outras as vertentes: mil cabeças e mil braços tinha o avantajado corpanzil da serra – implacável divisor a impedir o intercâmbio via barriga de peixe da flora ribeirinha. Por terra, viajando nos porões da pança de bicho andejo? Difícil: costuma ser rápida a digestão do animal de pelo, e, de um ponto ao outro, media-se o chão por dezenas de marchas de sol a sol. Nem mula-sem-cabeça, com o capeta no corpo, chegaria a tempo. Pelos ares, em moela viajeira – patão-trombeteiro, quem sabe? Hum, hum! Longe, muito longe, as matas paulistanas do Rio Grande... E nas cacundas de redemoinho [...] Esquecida em capanga de garimpeiro? Doente do juízo acaba mesmo quem se envolve em tais indagações. [...] o líquido e certo é que aparecera por ali a semente. E brotara e crescerá: e virará árvore corpulenta e sombrosa, pernalonga e ramalhuda, ensinando ao canoeiro onde abicar o bote e encher o cabação de água fresca. (PALMÉRIO, 1994, p. 205-206)

A árvore que crescerá em “sociedade estranha”, espécie típica das terras férteis e roxas, diversas da terra arenosa dos Confins, é um desvio no quadro natural esperado por um espectador que possui conhecimento da natureza em sua dinâmica lida a partir de categorizações botânicas. O diverso atrai, assim, possibilidades de compreensão que passam pela lógica de explicações racionalizantes como o trânsito da semente por via aquática, pelos peixes, via aérea, no bico dos pássaros, via terrestre, no trânsito de animais de pelo, explicações que a geografia, as distâncias, inviabilizam de forma a encaminhar o discurso para o fabuloso da mula-sem-cabeça ou das “cacundas de redemoinho”. A natureza impõe, assim, limite às especulações que cedem lugar à vivência prática daqueles que, interessados na sombra que a árvore produz ou na água da qual se torna ponto de referência, água para encher cabaças, demonstram que as explicações racionalizantes não são, nesse ambiente, relevantes como o são para aqueles que estão arraigados à cultura escrita.

Cultura escrita da qual o escritor participa, como o faz Mário Palmério e os autores associados ao regionalismo, a partir de uma compulsão documental que ensaia agregar ao que está conservado nos registros da nação o que destes, na fragmentação regional, fora apartado. É nesse sentido que a cartografia desenhada ficcionalmente, lastreada nas fichas e cadernos preenchidos com anotações vocabulares, dá a perceber o esforço de retenção, pela letra, de peculiaridades de diferentes localidades do país, como Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás¹⁰⁴, dentre as quais será agregada, para a composição de novas obras, a Amazônia. Esta região na qual o escritor se empenha no recolhimento de dados necessários para a escrita de tal forma que

¹⁰⁴ Nelly Alves de Almeida, em estudo dedicado a *Chapadão do Bugre*, no mencionado livro *Estudos sobre quatro regionalistas*, dedica várias páginas a compendiar vocábulos com a indicação de sentido e localidade de ocorrência dos mesmos a exemplo de “Avoação – S. f. (Bras. Minas, Goiás) Inquietação, desassossego, agitação. [...] Estirão – S. m. (Bras. Amazônia, Mato Grosso, Goiás) Trato dilatado e retilíneo de um rio. [...] Chape-chape – S. m. (Bras. Rio Grande do Sul) Terreno duro e seco.” (ALMEIDA, 1985, p. 437-438).

coloca a mesma em suspensão, em função da busca de dados, palavras, itens necessários à ficcionalização.

Significativa dos gestos constantes de integrar os seres e a paisagem a partir de um trabalho de linguagem minucioso e atento às realidades locais, essa suspensão da escrita se faz perceptível na consideração que tece em seu diário, ao final das anotações que acima transcrevemos, sobre a necessidade de esperar para escrever, ainda que o desejo o instigasse a isso: “2 páginas diárias, essa a ração que devo fornecer ao ‘Estado’... Se começasse agora, neste instante, seria capaz de escrever 10, antes que a manhã levantasse... Mas tenho de esperar, contentar-me com as notas deste Diário”¹⁰⁵. Escrito no início de sua estadia em Manaus, este fragmento de seu diário nos indica que o processo de escrita condicionado estava à captação de dados, palavras, informações, numa conjugação intensa do trabalho ficcional ao trabalho de pesquisa mediante o qual poderia reconstituir, ordenar pelas palavras, este outro sertão localizado na região amazônica. Esforço de pesquisa que sinaliza a atenção às nuances da fala e da cultura popular, de forma a desdobrá-las em livros nos quais o leitor pode perceber contornos e sentidos múltiplos de uma língua mais rica do que suas normatizações, à margem das quais Mário Palmério indicou, em alguns momentos, que o escritor regionalista deveria caminhar.

2.3 “Nós que somos chamados regionalistas”

Em entrevista publicada, em 3 de março de 1970, no jornal *Correio Braziliense*, o autor de *Vila dos Confins e Chapadão do Bugre*, ao comentar a escrita dos mesmos, destacou a relevância do ofício de escritor no Brasil a partir de uma perspectiva regional:

Eu acho que quem está fazendo realmente a história neste país são os escritores, os romancistas, os poetas. Cada um procurando fixar as suas regiões, aqueles aspectos próprios de sua área. Nós que somos chamados regionalistas, então procuramos dar mais tráfego à nossa língua, porque todos nós sabemos que a língua que falamos, que a maioria do povo brasileiro fala, não está nos dicionários. Se nos limitarmos a escrever consultando o dicionário, verificando se determinado termo que a gente quer empregar, se aquela sintaxe, aquela regência é uma regência autorizada por algum dicionário, vamos verificar que há uma diferença enorme entre a língua viva, a língua falada no país, e a língua que está nos léxicos portugueses. Essa é uma contribuição que o escritor deve dar. Ele deve contribuir para o aprimoramento da nossa língua. Essa é a primeira preocupação que tenho. A

¹⁰⁵ Anotação do dia 8 de fevereiro de 1978, *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

outra é, evidentemente, fixar aqueles aspectos da vida, da nossa região, a que a gente pertence, para que isso não desapareça.¹⁰⁶

Tais considerações sobre a fixação de quadros regionais a partir de uma elaboração linguística atenta ao que é corrente na coloquialidade, ainda que não registrado nos dicionários, como forma de contribuir com a construção da “história neste país”, uma história que abarque a diversidade cultural de diferentes localidades, foram pelo autor reiteradas em outra entrevista, concedida no ano seguinte, em julho de 1971, à revista portuguesa *Capa e Batina*, por ocasião do lançamento de *Vila dos Confins* em Portugal. Igualmente indicando a relevância dos escritores no Brasil, assim Mário Palmério comenta sua atuação:

Eu procuro ser um escritor fiel à minha realidade, à realidade da minha região. [...] Na minha condição de escritor eu posso dar tráfego a muita coisa que ainda não está dicionarizada, apesar de ser perfeitamente aceite. O caso de “Vila dos Confins” é um caso que mostra perfeitamente bem isso. Procurei reproduzir com a maior exatidão possível a fala da minha região. Eu me filio a essa corrente de escritores que procura além de dar asas à sua imaginação, de criar uma obra artística digamos assim, ele tem a preocupação permanente do registo daquilo que ocorre na região a que ele pertence. Não sei se lhe pode chamar regionalista. Eu participo disso.¹⁰⁷

Reproduzir a fala com “a maior exatidão possível”, dando “tráfego a muita coisa que ainda não está dicionarizada” é processo de seu ofício que, comentado nestas e em outras entrevistas, se dá a ver em suas mencionadas anotações vocabulares, as quais ultrapassam o espaço das fichas e cadernos para ocupar também os dicionários, a exemplo de uma edição do *Pequeno dicionário da Língua Portuguesa*, de 1963, cujas páginas contêm grifos e alguns acréscimos de outros sentidos não registrados em alguns verbetes. É o caso, por exemplo, de “afinar”, cujo verbe “tornar fino; temperar ou harmonizar com os outros (instrumentos); apurar (metais); pôr no devido tom; int. fazer-se fino, delgado; (fam.) zangar-se; agastar-se; p. concordar, harmonizar-se” (FERREIRA, 1963, p. 34), recebe nas margens o acréscimo dos seguintes significados: “confessar o próprio fracasso, demonstrar receio do adversário, fugir...”¹⁰⁸.

As constantes marcações no dicionário, frisando alguns sentidos, acrescentando outros, indicam a atenção, mencionada nas entrevistas, com as possibilidades que a língua, no que está

¹⁰⁶ Em “Mário Palmério: uma experiência na Amazônia”. Texto de Donalva Caixeta. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 mar. 1970, Caderno 2. Página conservada sem recorte, com a palavra “Amazônia” do título grifada em vermelho. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida política)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁰⁷ Em “Conversando com Mário Palmério”. Revista *Capa e Batina*, Coimbra, n. 44, jul. 1971. Páginas destacadas e coladas em folha sulfite; grifo em vermelho no título, em “Mário Palmério”. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁰⁸ Acréscimos ao verbe escritos com caneta azul, na margem esquerda da página 34 do *Pequeno dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ou não normatizado, fornece ao escritor, artífice assim de um trabalho que demanda do leitor um movimento de leitura que não dispensa a verificação de algumas palavras para melhor compreensão do texto. O significado da palavra “rim” sublinhado por Palmério, em seu exemplar do *Pequeno dicionário da Língua Portuguesa*, é interessante exemplo desse processo quando associamos tal marcação à cena do assassinato de Valico Ribeiro em *Chapadão do Bugre*. Morto por causa da proteção que dera a José de Arimatéia, o fazendeiro é surpreendido pelo jagunço Zito do Adão enquanto estava distraído assistindo a uma pantomima do circo: “Zito do Adão levantou a garrucha – pretona, enorme, de dois canos – armou um cão, armou o outro, encostou a boca gêmea, filipe, da ferramenta às costas de seu Valico, bem à alturinha dos rins. E, puxou, de uma vezada só, os dois gatilhos.” (PALMÉRIO, 2006, p. 50). Escrito no plural, rim, como indicia a marca a caneta no verbete abaixo ilustrado, refere-se à “parte inferior da região lombar”, significado que torna mais crível a cena da mira, localizado o jagunço atrás de Valico, nessa “alturinha” exata da região lombar que, ferida, compromete os órgãos que filtram o sangue e “segrega[m] a urina”.

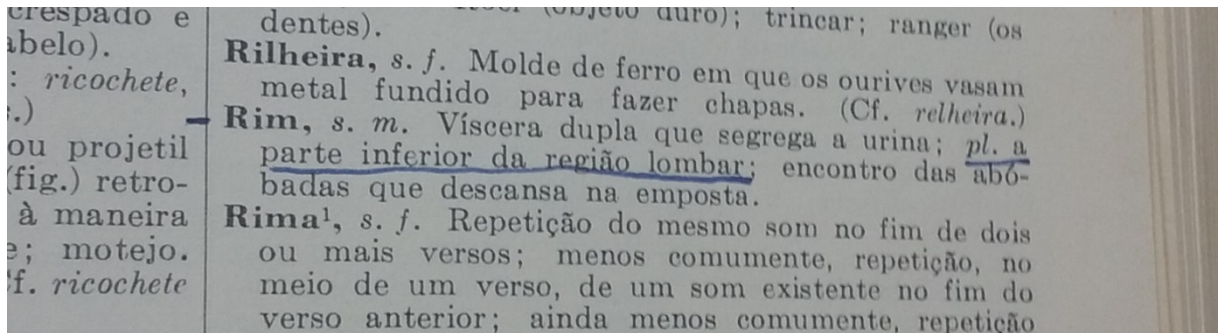


Figura 9-Recorte da imagem da página 1051, *Pequeno dicionário da Língua Portuguesa*, edição de 1963, com grifos do autor.

Prezando pelos detalhes, que não dispensam as minúcias da arma do jagunço, “pretona, enorme, de dois canos”, seus movimentos de preparo para o tiro, armando o cão, encostando a “boca gêmea, filipe, da ferramenta às costas de seu Valico”, Mário Palmério nos encaminha tanto à procura dos sentidos de palavras como cão, peça de percussão da arma portátil, e filipe, formação que se assemelha a dois diamantes interligados, como à percepção dos ritmos da oralidade nos usos, por exemplo, dos aumentativos, “pretona”, e diminutivos, “alturinha”, estes recorrentes na prosa de *Chapadão do Bugre*. Neste romance, mais do que em *Vila dos Confins*, a fala dos personagens recebe um tratamento que evidencia de forma mais intensa, pela grafia, suas peculiaridades e diferenças em relação à sintaxe normativa. Na narrativa em torno das eleições na Vila, ainda que o tecido textual prime pela coloquialidade, é, sobretudo, na fala de

Gerônimo, o barqueiro, que algumas marcas de oralidade são aguçadas, a exemplo da cena em que acompanha o deputado Paulo Santos em uma pescaria:

- Friozinho danado, Gerônimo. Passe um gole, passe. Sabe que é que eu estava me lembrando? Do dia em que fiquei conhecendo você, a Vila, o Jorge Turco...
- Eu estava lotando a balsa com uma carga de milho, bem cedinho, quando escutei o ronco do motor descendo o rio. Pensei primeiro que fosse aeroplano, depois o senhor chegou com o Seu Rufino no canoão de cedro.
- Foi sim. Quase cinco anos, hem, Gerônimo? [...] Veja você quanta coisa me aconteceu [...]
- O senhor fica conversando, Dr. Paulo, e daqui a pouco o peixe passa outra vez a perna no senhor... – provocou o maldoso do Gerônimo. [...]
- ‘guente o galho do seu lado, patrão, que do meu lado eu ‘guento! [...]
- Recolha a sua linha, Gerônimo! Me largue! Deixe o bicho por minha conta. Recolha a linha, senão o peixe se embarça nela! [...]
- Tem perigo não, Dr. Paulo. Ei, linhinha macha! Fica pancrácio, fica, bigodeira de jaução! Ixe, Nossa Senhora, bicho ferroso este, cruz! [...]
- ‘guenta, doutor! Incomode com a canoa não – isso é brinquedo para ela! Se entrar mais água, eu solto a poita... (PALMÉRIO, 1994, p. 31, 33-34)

Se em Paulo Santos encontramos o registro coloquial de construções sintáticas como “sabe que é que”, “me largue”, é nos ditos de Gerônimo que o destaque à oralidade se dá, não somente pelas interjeições como “Ixe”¹⁰⁹, “Nossa Senhora”, pelo reforço de estruturas fráscas não normativas a exemplo da colocação do advérbio de negação após o substantivo, “tem perigo não” e “incomode com a canoa não”, como também pelo uso do apóstrofo na elaboração de síncopes, caso do verbo aguentar que, pela supressão do “a”, vem grafado “‘guenta, ‘guento, ‘guente”. Este recurso, pelo qual se reproduz na escrita as peculiaridades do falar regional, se torna recorrente nos diálogos em *Chapadão do Bugre*, como se pode perceber na cena em que Valico conversa com seu capataz, Eulálio, sobre o crime e fuga de José de Arimatéia, procurado pelo peão Persilva a mando de Tonho Inácio:

- Mas não revelei nada pro seu Persilva; ‘tou, mas é enrolando ele. [...] Botar a mão nele, porém, antes de mim, isso é que ninguém vai botar: quero ouvir da boca dele, primeiro, o acontecido lá no seu Tonho Inácio. Depois, então, eu resolvo.
- O senhor não pediu minha opinião, nem carecia, seu Valico, pois quem sou eu... Mas ‘tou com o senhor, ‘tou calçando o mesmo número... – falou então seu Eulálio. [...] Meu coração ‘tá me contando que seu Isé agiu como precisava, regeu pela vergonha, agiu pela homenagem... [...] - Mas ‘tou achando muito custoso seu Isé chegar vivo até aqui!
- Sei lá... pode ser que não, mas pode ser também que sim. Se o Arimatéia cruzou o rio, e caiu na mata fechada do lado de cá, custoso vai ser mas é pr’os

¹⁰⁹ Em matéria publicada no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*, em 8 de outubro de 1972, por Roberto de Godoy, matéria neste capítulo anteriormente mencionada, um pequeno glossário é anexado como ilustração do variado vocabulário regional de *Vila dos Confins*, do qual se destacou, entre outras, “Ixe – Corruptela de Virgem – Denota espanto, surpresa, admiração [...]; Linhinha – Diminutivo de admiração e respeito – ‘Ei linhinha macha’. Na forma reduzida regular, é linhazinha; Pancrácio – Tôlo, idiota, bôbo [...]; Feroso – Fero, bravo, feroz [...]”, expressões acionadas neste diálogo entre Paulo Santos e Gerônimo.

outros pegarem ele... E tem também outra coisa: ele é cavaleiro reduzido, conhecedor de animal, ‘cê mesmo muitas vezes me falava. Não vi ainda essa tal de mula que ele apanhou, mas ‘magino: o sonho dele, des’em rapazinho, era possuir montaria de luxo... e ‘ocê escutou o que o peão falou da besta...” (PALMÉRIO, 2006, p. 74-75)

Enquanto na fala do barqueiro de *Vila dos Confins* o verbo estar se mantém grafado sem cortes, “eu estava lotando a balsa”, no diálogo de Valico e Eulálio a síncope se dá em diversos momentos, “‘tou com o senhor; ‘tá me contando”, estendendo-se ao verbo imaginar e ao pronome pessoal você, registrado em duas variações orais, “‘cê” e “‘ocê”, bem como às preposições para e desde, unidas a outros elementos na representação oral, “pr’os; des’em”. Tal supressão de letras na reprodução da oralidade é recurso acionado em diversas cenas, nas quais fazendeiros, policiais e jagunços movimentam-se no ritmo da fuga de José de Arimatéia, ritmo compassado por um narrador que, caminhando com seus personagens e descrevendo suas ações, não deixa de fazer da sua voz espaço para a escrita que restitui às palavras o que delas fora suprimido, tal como ocorre com a grafia do nome Aparecido, assim nomeado na voz narrativa enquanto o peão Persilva chama o colega de ofício de Parecido:

- ‘cê me faz o seguinte, Parecido: toca sozinho para fazenda, explica pro seu Tonho que eu mais o Zé Caxico vamos revirar esses fundos de São Miguel. [...]
Nem esperou que o Aparecido se adiantasse muito, e esporeou o burro, acompanhado do peão pequetito, de cabelo ruim. (PALMÉRIO, 2006, p. 84)

Ensaçando equilibrar a coloquialidade com construções próximas às normativas, Mário Palmério assim registra as formas pelas quais a sintaxe e o vocabulário regional dariam a ver uma língua que, na mencionada entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, julgava ser a “língua viva, a língua falada no país”, diversa da que estaria plasmada “nos léxicos portugueses”¹¹⁰. A língua viva pela qual captamos, inclusive, as marcas de uma segregação racial, como plasmada na expressão “cabelo ruim”, que sinalizam o racismo estrutural marcante na sociedade brasileira, racismo que se inscreve no corpo das palavras tal como ecoadas por este narrador de *Chapadão do Bugre*.

Desdobrando na ficção as possibilidades que anotara em cadernos e fichas, nos quais incluía observações sobre a elaboração de períodos, por exemplo, com variações adverbiais e verbais ao gosto popular, como o uso de “nem ver – reforço de negação: Não vou nem ver” ou, ainda, o uso do verbo ir deslocado da função verbal: “foi – vício de linguagem: Ele, foi, pegaram

¹¹⁰ Em “Mário Palmério: uma experiência na Amazônia”. Texto de Donalva Caixeta. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 mar. 1970, Caderno 2. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida política)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

a estrada... Sinônimo de então, daí, apois¹¹¹”, o escritor tece textualmente uma coleção de achados orais que participariam, em seu dizer, de uma representação e fixação, pela palavra, do contexto regional ao qual pertencia. Seu intuito de dar tráfego ao que não estava dicionarizado, como indica na entrevista à revista *Capa e Batina*, parece assim se cumprir em suas narrativas e de forma mais intensa nesse romance de 1965, no qual o enredo pouco se estaciona em quadros descritivos e pictóricos como em *Vila dos Confins*, constituindo-se no desenrolar de ações que dão lugar a numerosos diálogos e conflitos.

Talvez esteja nesse “ruído” da escrita, que guardando marcas da oralidade causa certo estranhamento na leitura, convocada a perceber e compreender as palavras à margem das normatizações, o motor de algumas ressalvas que a literatura de Mário Palmério, assim como a de outros autores associados ao regionalismo, recebeu por parte da crítica. Ressalvas presentes mesmo em leituras positivas sobre a obra e seu autor, a exemplo de Nelly Alves de Almeida, em seu estudo sobre *Chapadão do Bugre*¹¹², no qual são elogiados os diversos recursos de linguagem acionados na obra, seus personagens percebidos falando “quase corretamente” em relação ao seu meio e grau de instrução, “embora não conte com a originalidade de Guimarães Rosa” (ALMEIDA, 1985, p. 310). Assim como nesse estudo cuja primeira edição é datada de 1968, as menções ao texto palmeriano publicadas, sobretudo, na década de 50, após o lançamento de *Vila dos Confins*, seguem semelhante estabelecimento de uma comparação com a obra *Grande sertão: veredas*, publicada igualmente em 1956, a partir de uma associação dos dois textos a uma nova voga da tendência regionalista, termo que Palmério ensaia definir nas referidas entrevistas.

A relação por ele estabelecida entre o adjetivo regionalista e o escritor cujo trabalho de composição linguística atrela-se ao falar regional, ou à “preocupação permanente do registo daquilo que ocorre na região a que ele pertence”¹¹³, pode ser compreendida também como um lastro das muitas críticas que recolheu e conservou em seu arquivo pessoal. Os recortes de matérias publicadas em jornais de diferentes cidades e estados, colados em folha sulfite, reconstituem um interessante quadro da recepção, em grande medida positiva, que impulsionou as várias tiragens de sua obra de estreia, cuja segunda edição foi realizada, pela José Olympio, já em 1957. Publicado em fins de 1956, *Vila dos Confins* foi acolhido pela crítica como mais

¹¹¹ Grifo do autor. Notas transcritas de pequeno caderno, capa preta. Disponível para consulta no centro de documentação Memorial Mário Palmério.

¹¹² ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas*: Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério. 2. ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1985.

¹¹³ Em “Conversando com Mário Palmério”. Revista *Capa e Batina*, Coimbra, n. 44, jul. 1971. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

um livro que vinha participar de uma galeria de expressões regionais reveladora de um novo ciclo regionalista, deslocado do Nordeste para Minas Gerais. É a sugestão que lemos em um recorte do *Correio da Manhã*, datado de 15 de dezembro de 1956: “Depois dos livros de Guimarães Rosa, temos mais uma expressão do regionalismo mineiro no romance de estreia de Mário Palmério: ‘Vila dos Confins’”¹¹⁴. Afirmção desdobrada por Maria de Lourdes Teixeira, em 22 de dezembro, ao destacar a relevância do livro recém-publicado, uma vez que, posterior ao “êxito espetacular de Guimarães Rosa, Mário Palmério contribui com este romance [...] para uma hegemonia do romance mineiro após a fase longa dos ciclos nordestinos”¹¹⁵.

Anterior a estas notas é um comentário extenso, publicado pelo jornal *Gazeta de São Paulo*, no qual Paulo Dantas, frisando um trabalho vocabular que soava mais acessível em Palmério do que em Rosa, este “por poucos entendido”, vale-se da possibilidade de um deslocamento do eixo da ficção nacional para Minas Gerais para ironizar um novo ciclo regionalista. Após a voga de romances provenientes do Nordeste, na década de 30, o comentarista ironiza o surgimento de um novo ciclo, a exemplo dos que foram denominados ciclo da seca ou da cana-de-açúcar, inaugurado pela prosa do autor de Uberaba que, sendo “mais um descritivo do que um introspectivo”, daria lugar a um “regionalismo de novo tipo, ao qual dando nome aos bois, podemos batizá-lo, sem nenhuma ironia, de regionalismo de caça e pesca, ou mais acertadamente de deputado em férias descobrindo e vibrando com as virtudes selvagens dos sertões”¹¹⁶. Nesta afirmação, em que a ironia negada se torna mais evidente na associação de um novo ciclo regionalista às cenas de caça e pesca de *Vila dos Confins*, é possível encontrar as coordenadas de uma recepção que, não escondendo ressalvas em meio aos elogios, recolocará na leitura da obra a discussão em torno do regionalismo. Discussão que ganha contornos políticos, não somente pelos vínculos entre o regionalismo literário e as questões culturais, econômicas e sociais pertinentes a diferentes regiões, como também pelo fato de ser o autor um deputado que projetara, inicialmente, um relatório sobre as fraudes eleitorais, relatório que, resultando em ficção, se constituiu num lúdico cenário de pescarias e contações de causos.

Deputado pelo Partido Trabalhista Brasileiro, PTB, tutelado pela figura de Getúlio Vargas, Mário Palmério terá sua ficção apresentada, em algumas notas jornalísticas, a partir da

¹¹⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1956. Este recorte e outros publicados em 1956 e 1957 estão disponíveis para consulta no site <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/clippingh.php>.

¹¹⁵ Em “Movimento Literário”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 22 dez. 1956. Recorte colado em folha sulfite, com destaque em caneta vermelha. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹¹⁶ *Gazeta de São Paulo*, 8 dez. 1956. Recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

associação de sua imagem a uma bancada parlamentar não raro criticada nos processos eleitorais, o que se pode perceber no texto de um recorte, de 1957, cujo anúncio da boa acolhida da obra do parlamentar petebista indicia uma certa contradição entre um enredo que denuncia as práticas eleitorais ilícitas e a trajetória do partido ao qual o escritor estava filiado:

Pode ser incrível, mas é verdade: da bancada petebista da Câmara saiu um romancista. O livro “Vila dos Confins”, do sr. Mário Palmério (PTB de Minas) é um libelo contra as fraudes e vícios eleitorais de que o seu próprio partido e a Maioria na qual se integra têm sido os maiores beneficiários no Brasil. O sr. Mário Palmério, entretanto, soube ter suficiente independência para condená-los numa obra que foi, durante três meses, o “best-seller” brasileiro.¹¹⁷

Tais considerações, que transformam em fator de surpresa a constatação do sucesso da obra junto ao público leitor sendo seu autor um deputado do PTB, ao mesmo tempo o inserindo e o deslocando de uma cena política animada por contradições e “fraudes”, ganham lastro nos jornais em outras notas animadas, inclusive, por um caráter anedótico que filtra de forma bem humorada desde o perfil do parlamentar “calado, não muito chegado a discursos”¹¹⁸ ao do escritor “de um estilo telúrico”¹¹⁹, repentinamente célebre, a distribuir livros e autógrafos na Câmara Federal:

O Deputado Mário Palmério, depois que o seu livro “Vila dos Confins” transformou-se em sucesso de livraria, vem sendo muito assediado por repórteres parlamentares. Antes, o sr. Mário Palmério quase não era abordado pela imprensa, pois sua única intervenção na Câmara era para que fizesse a independência do Triângulo Mineiro, pretensão que nem todos entendiam.¹²⁰

Lembrado nesta nota do *Jornal do Comércio* por uma atuação política tímida, percebida, sobretudo, pela defesa da independência do Triângulo em relação ao estado de Minas Gerais, tema polêmico que envolvia os interesses de empresários, pecuaristas e agricultores dessa região relevante nas finanças estatais, Mário Palmério torna-se, assim, uma figura a partir da qual, alguns jornalistas, poderiam, a pretexto do destaque literário, tecer comentários irônicos sobre a política nacional, incluindo os planos de desenvolvimento que abarcavam uma nova sede federal: Brasília. É nesse sentido que a *Tribuna da Imprensa* publicou o seguinte comentário sobre o sucesso da obra, que contaria entre seus leitores com o presidente da

¹¹⁷ Pequeno recorte de jornal, cujo texto é ilustrado por foto do autor. Destacado em vermelho, contendo na margem inferior a inscrição, a mão, “Abril de 57”. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹¹⁸ *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1956. Texto de Armando Pacheco. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹¹⁹ Em “Novo telúrico”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1956. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹²⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

República, Juscelino Kubistchek, apoiado em sua candidatura pelo PTB e então apreciador de um de seus apoiadores:

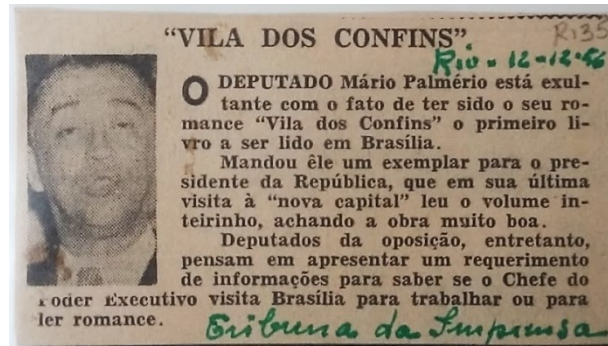


Figura 10 – Recorte de jornal colado em folha sulfite.

Acrescida de uma fotografia do presidente que parece ironicamente desdenhar da pergunta que lhe é dirigida, esta publicação, valendo-se da boa aceitação do livro de Palmério entre seus pares, usa o humor para questionar a seriedade de parlamentares representados pela figura máxima do chefe do Executivo. Figura que, colocando adiante o projeto da nova e moderna capital, distraía-se com um romance cujo enredo reconstitui um Brasil rural, ainda ligado aos coronéis, cuja influência fazia-se sentir nos representantes das câmaras estaduais e federais por eles apoiados durante as disputas eleitorais. Talvez nesta encruzilhada de um país que se modernizava em ritmos distintos, erguendo marcos simbólicos sem a mudança estrutural de uma sociedade ancorada numa economia agrária, com seus lastros coloniais, esteja o principal motor de estranhamento, surpresa ou encantamento com que comentaristas e críticos deram visibilidade a textos como os de Mario Palmério e Guimarães Rosa, publicados no mesmo ano em que Juscelino lança seu ambicioso Plano de Metas, almejando a aceleração de 50 anos em 5 do desenvolvimento e industrialização no país.

Se o projeto governamental ensaiava intensificar o ritmo do progresso, a literatura parecia mirar as suas margens, retornando a um espaço, o sertão, que sugeria um tempo estancado nas lutas violentas dos coronéis e seu braço jagunço, ou suspenso num “range rede” de Riobaldo e nas pescarias de Paulo Santos, pausa que não rasura a intensidade das disputas locais, mas se torna índice das diferenças entre o ruído das cidades e a trégua de um silêncio que não espanta os peixes ou permite a percepção demorada dos pássaros, compendiados no monologar de Riobaldo. O entrecruzar de tempos e ritmos distintos, dando a perceber as múltiplas camadas culturais e sociais de um país que projetava sua modernidade no cerrado do Planalto Central, conduziu a crítica a receber a produção literária de então recuperando

premissas que pareciam ter se esgotado no passado, caso do regionalismo que ganhara visibilidade na década de 30 nos conhecidos ciclos, criados menos como projeto autoral do que editorial, pelos quais o sertão tornara-se quase sinônimo das secas e dos retirantes por ela compelidos à migração.

Retomar essas coordenadas, no caso de Palmério, significou perceber este espaço não somente pelo que poderia ser lido enquanto carência, mas também pela fartura e prazer de pescarias e caçadas, prazer flagrado pelo olhar do personagem Paulo Santos. Personagem lido não raro como imagem sugestiva do próprio autor, cuja produção passa a ser recepcionada também a partir desse lugar aparentemente ambíguo, de “deputado em férias descobrindo e vibrando com as virtudes selvagens dos sertões”, como sugere Paulo Dantas ao apontar no político um olhar de turista, encantado pelo sertão, turista que usava gravata-borboleta na Câmara e não parecia adequar-se à imagem do pescador ou do sertanejo experiente na pesca ou na condução do gado. A gravata-borboleta usada pelo deputado Palmério tornou-se, inclusive, anedota pela qual se marcava ainda mais a surpresa de destacar-se ele como escritor de uma obra sobre os Confins do Brasil, o que se percebe nesta nota de Ascendino Leite, abaixo ilustrada, no jornal *Folha da Noite* de São Paulo¹²¹:

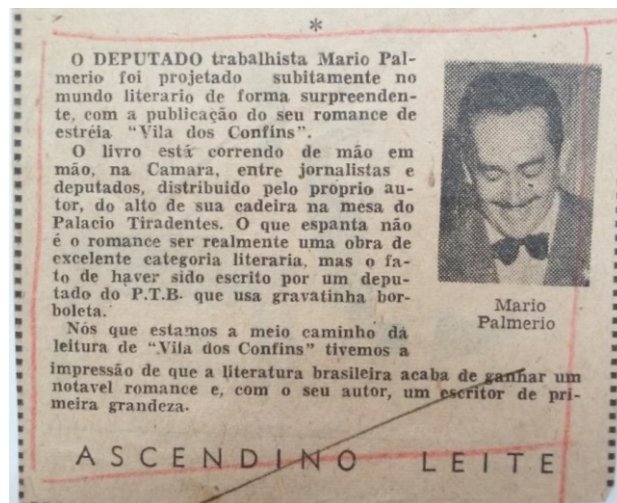


Figura 11 – Fragmento de recorte de jornal com grifos do autor.

A projeção súbita do deputado Mário Palmério na cena literária nacional, projeção que parece dever-se em boa medida à curiosidade dos demais membros da Câmara, é, assim, comentada de forma que o elogio passa por um não levar em conta a sua gravata, enfatizada humoristicamente pelo uso do diminutivo: o espanto não é a obra ser boa, o espanto é ter sido

¹²¹ Coluna “Diário da Política”, *Folha da Noite*, São Paulo, 30 nov. 1956. Recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

escrita por “um deputado do PTB que usa gravatinha borboleta”, uso comprovado pela fotografia em que o autor aparece sorrindo e usando a peça alvo do gracejo, participando, assim, do efeito humorístico do comentário. No mesmo sentido, Alberto Deodato, no texto “Um romancista de gravata borboleta”, publicado na *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, em 28 de março de 1957, comentou sua experiência de leitura dos livros publicados em 56 a partir da surpresa de reconhecer em seu colega de Câmara um bom escritor, apesar da gravata:

Qual não foi minha surpresa, ao ver, entre os autores, o nome de Mário Palmério! Pensei que não fosse aquele que foi meu companheiro na Câmara. Apesar da nossa boa camaradagem, ignorava-lhe a vocação literária. Nunca me falou sobre literatura. E mais: o Mário Palmério tinha duas marcas antiintelectuais. Era do PTB e usava gravata borboleta. Embora lhe atenuasse a primeira marca o ser um petebista discreto, de boas maneiras, e boa palestra, o carimbo originário não sai à-toa. O mais cacête entretanto, era aquela gravata borboleta, de cor viva. Uma gravata com esse laço deprime muito. Principalmente se as bochechas são gordas e rosadas. Dá-nos, sempre, a ideia de que a falena pousou, por engano, naquele lugar, querendo pousar noutro. Ou que uma rosa se abriu onde não devia ter aberto... De qualquer maneira, o livro de Mário Palmério me veio provar que na verdade, não há regra sem exceção. Vila dos Confins é tão bom que o vai absolver dos dois graves pecados, para alegria minha, que sempre lhe devotei minha simpatia. [...] Mário Palmério foi, para mim, a maior revelação do ano. Reabilitou as gravatas borboletas...¹²²

Interessante notar a imagem do intelectual tecida nesse comentário, imagem sugerida pelo que seria seu avesso: as reações violentas e pouco discretas associadas aos membros do PTB, partido ligado às práticas populistas, e a gravata-borboleta, cuja associação a uma falena pode ser significativa das distinções entre a natureza e a cultura. Ser um intelectual, integrado ao universo da cultura letrada, significa estar apartado da natureza, à qual se vincula a imagem da gravata transmutada em mariposa que pousa em local inapropriado, bem como apartado das atitudes agressivas e rudes de alguns deputados do partido de Palmério, rudeza que podemos igualmente associar aos estados de natureza, mais próprios aos homens e espaços “incultos”, em relação aos quais a literatura regionalista recebe algumas definições. Nesse sentido, a gravata pode tornar-se válida metáfora do lugar ambíguo ocupado pelo intelectual associado ao regionalismo em arte, uma vez que estaria entre a letra e a natureza, entre o que é considerado culto e o considerado inculto, o polido e o rude; lugar instável que pode dar origem a uma literatura ruim, conforme indica Alberto Deodato não ser o caso do autor de *Vila dos Confins*, o que o permite declarar que, assim, são reabilitadas as gravatas-borboletas.

¹²² *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

Lendo, assim, o regionalismo enquanto questão de ocupação de lugares, como sugerimos em capítulo anterior, questão pertinente às artes e à política, pode-se dizer que a gravata é imagem sugestiva desse entre-lugar do intelectual vinculado ao Estado e participando de sua constituição arquivística e, ao mesmo tempo, vinculado a este espaço outro, o sertão associado à incultura e à natureza. Enquanto deputado federal, Mário Palmério ensaia, como menciona em texto publicado por José Condé no *Correio da Manhã*, compor “uma espécie de relatório para ser mimeografado e distribuído entre colegas parlamentares, no qual relatasse, de maneira simples e objetiva, uma série de ocorrências eleitorais numa cidade do interior de Minas”¹²³; relatório que, inventariando os desvios à lei eleitoral, participaria de um projeto de ordenação e constituição de um Estado moderno, que exerce pelo registro o controle dos seus cidadãos. No entanto, a escrita desvia-se da intenção de relatório para, entrelaçando política e ficção, dar lugar a causos e seus contadores, como relata em carta publicada por João Condé em “Arquivos implacáveis”:

Acabava eu de correr nova e duríssima eleição (1954) justo na época em que principiavam a cogitar da reforma da Lei Eleitoral. [...] Lembrava-me dos fatos, classificava-os: Fraude nº 1, Fraude nº 2, Fraude nº... Mas, à medida que escrevia, se apareciam as malandragens eleitorais, surgiam também os tipos que as praticavam. Os vigaristas e os otários... Mas, além desses, outros: bons, ótimos camaradas: Gerôncio, Pe. Sommer, Neca Lourenço. Acabei com a cabeça cheia de inventações de moda. Aí, imaginei um arraial de uma rua só, começando numa igreja azul-e-branco, e acabando num cemitério caiado à tabatinga. Imaginei um rio, inventei uma história.¹²⁴

A classificação das fraudes, listadas de forma a integrar um documento que colaborasse com a reforma legislativa, como explica nesse relato a Condé, transmuta-se na invenção ficcional, na recriação não somente de tipos ligados às “malandragens eleitorais”, como também de tipos que, na Vila, encarnam o barqueiro pescador, o padre caçador e o fazendeiro que cultivava com afinco seu solo, três contadores de causos que soam como desvios no enredo sobre eleições. Desvio responsável pela já mencionada ludicidade do texto, em virtude da qual Paulo Dantas afirmara ser Palmério um “deputado em férias” encantado com o sertão. Mas, se aproximamos esse olhar de encanto do deputado Mário Palmério do olhar igualmente encantado do personagem Paulo Santos, percebemos, como nas cenas da recitação dos peixes e dos objetos de usos dos cargueiros, que os momentos de ócio não se desvinculam dos gestos de inventariar,

¹²³ CONDÉ, José. O autor de “Vila dos Confins”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1957. Recorte colado em folha sulfite. Disponível em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/clippingh.php>.

¹²⁴ PALMÉRIO, Mário. “Biografia do livro”. Em CONDÉ, João. “Arquivos implacáveis”. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro. Recorte colado em folha sulfite, sem data. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

pertinentes à composição de relatórios, gestos que se estendem às relações com a natureza e a cultura sertanejas.

Não sendo Paulo Santos um habitante dos Confins, apartado do mundo sertanejo ainda que a ele estivesse ligado pela origem familiar, tal como o escritor mineiro, que percorria vilarejos angariando votos, mas desses espaços estava apartado por sua então vivência na capital da República, a recitação de nomes que dão a ver a paisagem, os homens e os objetos ao redor, indica que é pela palavra, pelo saber os nomes das coisas, que o letrado, nesta situação de fronteira, ocupa seu lugar no universo narrativo. Nesse sentido, não sendo uma mariposa, mas imageticamente remetendo-se a uma, a gravata-borboleta de Mário Palmério parece tornar-se mais do que peça de vestuário a despertar comentários lúdicos; torna-se ela índice de uma inadequação de lugares, ou ainda, de uma posição dupla que Rancière¹²⁵ comenta a partir da proscricção platônica dos poetas, aqueles que ensaiavam estar em dois lugares ao mesmo tempo, embaralhando a partilha de espaços, tempos e atividades – duplicidade recusada por Platão e, podemos dizer, repelida na República com a qual o autor de *Vila dos Confins* ensejava colaborar.

Aliás, os comentários e chistes em torno da gravata poderiam mesmo desdobrar-se em um caso, desses que Palmério incluiu em sua obra, ao qual não faltaria um outro personagem, Guimarães Rosa que, também adepto das gravatas-borboletas, passou a ser figura à qual o autor de Uberaba era recorrentemente comparado, inclusive nesta semelhança, sobre a qual Mário Palmério, certa vez questionado em entrevista, respondeu que era um gosto em comum e não por influência. Dois personagens que, estampando os formais ternos adequados às atividades parlamentares e diplomáticas, colocaram aos leitores as encruzilhadas de um sertão tecido nos conflitos entre os homens e no deslumbramento da paisagem e da linguagem.

É pela percepção do trabalho de linguagem que alguns críticos, ensaiando considerações mais demoradas nos jornais, delinearam uma releitura da feição regionalista percebida em ambos, estabelecendo aproximações que ora destacavam as dificuldades frente ao vocabulário acionado, especialmente por Guimarães Rosa, ora enalteciam o trabalho de linguagem que denotava escritores que se constituíam também em pesquisadores. Na construção desses paralelos, é possível perceber que a leitura de uma obra constantemente aproximada da outra, ou outras, no caso *Vila dos Confins* lida a partir da experiência de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, gerou certas bifurcações interpretativas, ora o texto palmeriano servindo aos

¹²⁵ RANCIÈRE. Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

extremos do elogio, que rasuram o que seria excesso em Rosa, ora ao extremo da recusa, que acusa a carência de arte e técnica na composição narrativa.

Assim, da primeira via, as considerações de Renato Jobim¹²⁶ podem ser exemplares ao descrever Palmério como “um Guimarães Rosa menos arrevezado”, uma vez que ele “apesar da raridade de estilo, não é prolixo nem extravagante; o leitor não precisa ler duas vezes a mesma frase para entendê-la”; via contrária à de Franklin de Oliveira¹²⁷ que, destacando o que julgava fragilidades de estilo, afirmou ser o mineiro de Uberaba um escritor sem a “plena posse de suas qualidades” produzindo uma “arte em estado larval”, preso à “mímesis, como cópia da realidade”, cuja “contribuição linguística não ultrapassaria o filológico”. Entre os extremos, não faltaram os leitores que, em posição moderada, teceram elogios ao prosador “rico de vocabulário, claro e arejado como poucos”¹²⁸, sem deixar de indicar certas ressalvas, como o fez Antônio Vilaça¹²⁹ ao citar cenas como a da caçada da onça preta em que o escritor “não abusou da linguagem regional, como o fez por exemplo, na pescaria no rio Urucuna, a cata de surubins, que a gente entende pouco, salvo se quiser estar compulsando, em cada linha, pelo menos duas vezes, o dicionário”. Apontamento sobre a necessidade de busca de sentidos no processo de leitura que constou igualmente em comentário publicado no *Jornal do Comércio*, de Recife, cujo autor registra que “já lamentei que Mário Palmério não houvesse acrescentado ao seu livro um glossário. Há palavras que não são conhecidas no Nordeste; são do sertão mineiro, da mata, da beira do rio”¹³⁰.

Às impressões sobre a linguagem, dentre as quais não faltou a de José Lins do Rego que afirmou não ter Palmério “o poder lírico de Guimarães”, ainda que “lhe sobra o poder analítico, a perfeição na narrativa, o tom sertanejo muito mais notável nele do que no outro”¹³¹, outros leitores agregaram também interpretações sobre a estrutura da obra, gestando, inclusive, polêmicas em torno especialmente do gênero textual no qual *Vila dos Confins* se enquadraria. Polêmica que o jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, noticiou como “Brigam os críticos”: “O escritor Mário Palmério está servindo de motivo para uma polêmica no Recife. Enquanto o sr.

¹²⁶ Em texto intitulado “Uma grande estreia”. Recorte do jornal *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, sem data. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹²⁷ Em texto intitulado “Ficção Brasileira”, Coluna “Livros na Mesa”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹²⁸ *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1956. Recorte de nota da imprensa intitulada “Uma grande estreia literária”. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹²⁹ Em texto intitulado “Vila dos Confins”. Recorte de jornal, sem data e local, com a inscrição “Recife” a mão em caneta vermelha. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³⁰ Em “Notas Avulsas”, nome do autor indicado pela sigla N. P. Recorte do *Jornal do Comércio*, Recife, 10 fev. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³¹ Em “São os mineiros que vêm”. *O Jornal*, 18 jan. 1957. Recorte sem indicação de localidade. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

Luís Delgado considera ‘Vila dos Confins’ uma obra definitiva e monumental, o crítico Olívio Montenegro afirma que aquilo nunca foi romance”¹³². Se algumas leituras, como as de Luís Delgado, tratavam Palmério como um grande romancista que se revelara, outras como a de Olívio Montenegro questionavam o que soava um exagero, uma vez que o “leitor chega ao fim do romance e sem encontrar o romance. Grande mistério!”¹³³, ironia presente já no título do texto de Homero Silveira, “Quase um romance”¹³⁴, no qual igualmente questiona os exageros da crítica ao tratar a obra como uma revelação no quadro da ficção nacional.

Tais oscilações da crítica, em torno de aspectos estruturais de *Vila dos Confins*, deram margem a advertências, inclusive sobre a voz narrativa, para Antonio Olinto responsável pelo “defeito” do livro, que ganharia com um narrador em primeira pessoa (lastro, talvez, da leitura de *Grande sertão: veredas*), defeito que Raul Pilla¹³⁵ credita ao uso pelo narrador da linguagem regional, não distinguindo-se assim dos personagens – críticas que deságuam não raro em sua associação ao regionalismo, classificação acionada não sem algumas ressalvas ou tentativas de esclarecimento do que se poderia compreender enquanto tal. Desse modo, em uma narrativa que, para muitos, “traz o selo das Minas Gerais e com isto aspectos típicos regionalistas”¹³⁶, a adjetivação regional ainda que pertinente necessitou de explicações que não diminuíssem o valor do texto, como se pode perceber no cuidado em que a seguinte consideração foi formulada: “Romance regionalista, mas de um regionalismo sem deformações ou convencionalismos, Vila dos Confins é a revelação de um autêntico mestre no gênero”¹³⁷.

Entre as afirmações sobre o caráter regionalista da narrativa, espaços se abriram também para a interrogação desta mesma classificação, em confronto com a dimensão universal requerida de um texto cuja excelência deve passar pelo que escapa ao dado local. É o que pressupõe Temístocles Linhares ao questionar “Vila dos Confins é então romance regionalista?”, pergunta cuja resposta abriga a ambiguidade de afirmar e rasurar a classificação: “É-o em certo sentido, no dos costumes, por exemplo, mas não o é do ponto de vista das paixões,

¹³² Recorte do jornal *Última Hora*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³³ *Diário de Pernambuco*, Recife, 13 jan. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³⁴ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³⁵ Em “Vila dos Confins”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³⁶ Em texto intitulado “Movimento literário no Brasil”. Recorte sem data e local. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³⁷ Em texto intitulado “Romance regional – uma grande estreia literária”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

dos sentimentos [...]”¹³⁸”. Fricções entre local e universal que, em texto publicado no *Jornal do Brasil*, se desenha com mais intensidade:

Rotular o romance de “regionalista” ou de “costumes” constitui, a nosso ver, uma irrelevância, quando não um anacronismo sumamente prejudicial ao estabelecimento de uma crítica efetiva; implica precisamente a omissão de certa característica imanente a toda autêntica obra de arte: a universalidade.¹³⁹

A pertinência do acionamento do termo regionalismo coloca-se, assim, em questão entre os leitores que ensaiaram uma recepção inicial do texto o qual, em alguns momentos, em virtude de tal classificação, foi considerado expressão atenuada, pela falta de drama humano, dos “nossos mais válidos romances regionalistas”¹⁴⁰, como afirmou Eduardo Portella, ou mesmo rota repisada de experiências passadas, sem trazer, nas palavras de Alcântara Silveira, “nenhuma novidade literária nem quanto ao estilo nem quanto ao assunto”¹⁴¹. Apesar de assim tomado negativamente, inclusive como exemplo, para este último, de que “essas histórias dos sertões mineiros já estão começando a enfiar depois dos milhares de páginas de Guimarães Rosa”¹⁴², o livro de Mário Palmério logrou um sucesso de público, perceptível pelo curto período de tempo em que a editora José Olympio lançou a segunda, terceira e quarta edições da obra, esta última anunciada em nota do *Diário de Notícias* de Recife, em 15 de dezembro de 1957, como confirmação da “tendência do público para ficção regionalista”¹⁴³.

Anteriormente a esta nota, em 13 de agosto do mesmo ano, o jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, publicara um pequeno texto, abaixo reproduzido, intitulado “Regionalismo”, no qual se considera que, apesar de “estar na moda falar-se mal do Regionalismo”, são os escritores a ele associados que “obtêm sucesso de livraria”:

¹³⁸ Em texto intitulado “A inocência de Mário Palmério”. Recorte do jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹³⁹ Em texto intitulado “Ficção Brasileira 56 - III”. Recorte do *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1957, Caderno 2, p. 4. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁴⁰ Em texto intitulado “Vila dos Confins ou a ficção livre”. *Jornal do Rio de Janeiro*, 30 jun. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁴¹ Em texto intitulado “Dois romances diferentes”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Jornal Diário de Notícias*, Recife, 15 dez. 1957. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

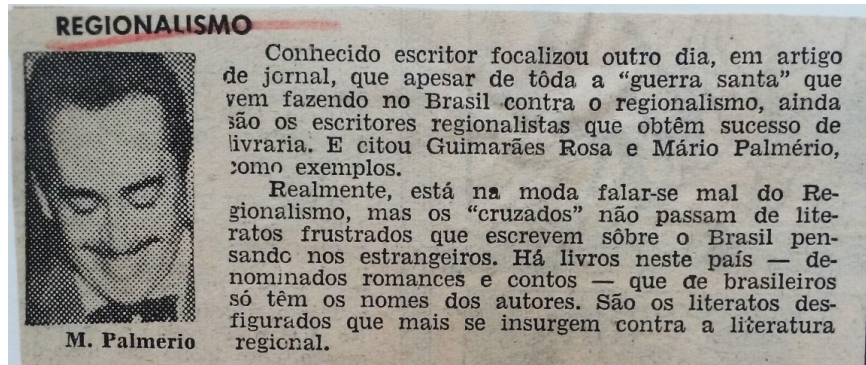


Figura 12 – Fragmento de recorte do jornal *Última Hora*.

Valendo-se da mesma imagem que acompanhara o comentário de Ascendino Leite, na *Folha da Noite*, em novembro de 1956, ali ilustrando a satisfação do autor que usava gravata-borboleta, esta nota, publicada no ano seguinte, mantém o sentido da satisfação autoral que, juntamente com Guimarães Rosa, simbolizaria uma vitória em relação à “guerra santa” contra o regionalismo, mal visto pela crítica, mas bem recepcionado pelo público leitor. Grifado em vermelho neste recorte, o termo regionalismo parece de fato acompanhar, desde sua estreia, a trajetória literária de Mário Palmério, sendo por ele acionado para referir-se a seu trabalho de recolhimento e fixação de dados de sua região, ainda que o tenha feito ora deixando certas dúvidas sobre a classificação, ao dizer “nós que somos chamados regionalistas”, ao invés de nós os regionalistas, ou “não sei se posso chamar isso de regionalista”, ora problematizando tal adjetivação por meio de sua negação, feita em 1º de abril de 1971, em entrevista a Nuno Rocha do jornal português *Diário Popular*.

Questionado sobre quais escritores brasileiros teriam influenciado sua escrita, o autor de *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre* tece uma consideração sobre autores com os quais percebia afinidades estilísticas que pode ser lida como uma certa genealogia ou tradição, na qual se inseria ainda que não concordando com a terminologia que os reunia no quadro da literatura nacional:

Desde muito cedo familiarizei-me com esse tipo de romance aventureiro muito característico de certa literatura brasileira chamada regionalista – designação com a qual eu não concordo, pois o escritor do Rio de Janeiro é também um regionalista, simplesmente escreve sobre um tipo de regionalismo urbano. Li Simões Lopes Neto, o pai do regionalismo brasileiro e grande escritor do Rio Grande do Sul, Hugo de Carvalho Ramos, autor de um magnífico livro chamado “Tropas e Boiadas”. Valdomiro Silveira, que foi juiz em S. Paulo e deixou umas dezenas de contos sobre a vida do interior de S. Paulo.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Em “Mário Palmério: ‘O romance é uma cópia da vida’”. Entrevista de Nuno Rocha. *Diário Popular*, Lisboa, 1º abr. 1971, p. 5. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

Reflexão sobre a escrita desdobrada, na sequência, em resposta à pergunta sobre os seus contemporâneos:

Acho que temos valores de nível universal. Alguns deles tiveram também influência na minha obra, como Raquel, José Lins, Graciliano. Foram escritores muito importantes na minha vida, pois eu sempre gostei dos escritores que souberam e sabem explorar a vida brasileira com plena veracidade, os que sabem captar uma língua que não está nos dicionários e uma vida que não é conhecida das grandes massas urbanas.¹⁴⁵

Nesta entrevista, bem como nas publicadas na revista *Capa e Batina* e no jornal *Correio Braziliense*, as considerações sobre seus textos passam por esse pensar o seu lugar nas letras nacionais a partir do pertencimento a uma estética aderida à realidade, sobretudo sertaneja, e à língua no que ela poderia conter de novo para os leitores dos centros urbanos, estética cuja nomeação, regionalista, o faz oscilar da dúvida à negação. Questionando o sentido do regionalismo, não restrito à paisagem rural, até sua recusa desdobrada na constatação de que mesmo os textos de temática urbana não deixam de ancorar-se em um local específico, o que rasura e ao mesmo tempo amplia a acepção do termo ao associá-lo a outras escritas, Mário Palmério reitera e replica as encruzilhadas colocadas por alguns de seus leitores que opuseram o regional ao universal ou, ainda, ensaiaram conciliá-los especialmente pela rasura do primeiro – tal como ocorre em texto publicado no *Diário de Lisboa*, em 7 de abril, dias depois da entrevista a Nuno Rocha: “Há quem lhe chame escritor regionalista, mas as obras apodadas de regionalistas são quantas vezes as mais universais”¹⁴⁶.

Inserindo-se em certa linhagem, partindo de Simões Lopes Neto, cuja leitura ressoa em suas narrativas, inclusive, no uso de palavras ali captadas, a exemplo de “escoteiro”, presente no primeiro dos *Contos gauchescos* e acionado nas duas narrativas de 56 e 65, Mário Palmério reitera os vínculos que a crítica, em diversos momentos, teceu entre sua produção e a vertente regionalista, ressaltada, inclusive, quando assume, em 1968, a vaga de Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras – eleição que, para leitores como João Acioli, simbolizava “a deliberada consagração, pelos srs. acadêmicos, de um escritor regionalista”¹⁴⁷. Ao mesmo tempo que tal reiteração se dá, o escritor sugere também outras possibilidades de percepção dos textos considerados regionalistas enquanto “romances aventureiros” ou de “exploração da vida

¹⁴⁵ Em “Mário Palmério: ‘O romance é uma cópia da vida’”. Entrevista de Nuno Rocha. *Diário Popular*, Lisboa, 1º abr. 1971, p. 5.

¹⁴⁶ Texto intitulado “Mário Palmério fala-nos do Brasil desconhecido”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 7 abr. 1971. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁴⁷ Em “Mário Palmério”, jornal *Lavoura e Comércio*, dez. 1968. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

brasileira com plena veracidade”¹⁴⁸, o que não corresponderia ao pitoresco associado ao regional. Nestas tentativas de reflexão sobre uma “classificação” de seus textos e, mesmo, nas leituras que críticos diversos ensaiaram, pelos jornais, a fim de apresentar ao leitor um autor que parecia fazer sucesso por ser um deputado tratando ficcionalmente de fraudes eleitorais, ou por se filiar a uma tendência ao gosto popular, o gosto pelos ciclos do engenho e da seca, ou ainda por ter de fato uma prosa agradável, encontramos as dificuldades que um conceito, o regionalismo, coloca àqueles que o acionam como algo que parece estar estabilizado interpretativamente. As discordâncias, as dúvidas sugeridas pelo próprio autor sobre a propriedade ou impropriedade de tal designação indiciam sua abertura a novos sentidos ou interpretações.

Interpretações que podem ser, assim, percebidas a partir dos recortes colecionados de forma a dar corpo a uma memória da recepção inicial de seus textos, sobretudo, a de *Vila dos Confins*, mais numerosa e que parece tê-lo influenciado na composição de *Chapadão do Bugre*, no qual intensificou o registro de expressões regionais e apurou a técnica do romance, de forma a angariar de Octávio de Faria o elogio de que se em *Vila* “o cronista prejudicara o romancista, o observador falara mais alto do que o criador”, em *Chapadão* “a vitória do romancista, do criador, é completa”¹⁴⁹. Do mesmo modo, tais possibilidades de novos sentidos podem se encontrar nos registros em que o autor, por entrevistas, ensaia responder sobre o caráter regional de sua produção e, o fazendo, ressalta a importância, sobretudo, de captar e registrar as palavras e expressões não normatizadas ou dicionarizadas. Processo de captação que intensificou após a publicação e boa recepção de seu primeiro livro, como sugere em entrevista a Ruth Silver, em 1957, ao destacar que olharia “as coisas, daqui por diante, com olhos de escritor – se assim posso afirmar... Procurarei colher material o mais abundante e se surgir alguma boa ideia, talvez volte à máquina de escrever”¹⁵⁰.

Espalhadas nos vários fragmentos textuais colecionados pelo autor ao longo do tempo, as interrogações e oscilações interpretativas sobre o regionalismo, o qual é percebido especialmente na composição linguística de textos como *Vila dos Confins*, parecem nos encaminhar de fato para essa busca pela linguagem ressaltada por Mário Palmério na construção

¹⁴⁸ Em “Mário Palmério: ‘O romance é uma cópia da vida’”. Entrevista de Nuno Rocha. *Diário Popular*, Lisboa, 1º abr.1971, p. 5. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁴⁹ Recorte de jornal sem data e localidade. Texto de Octávio de Faria intitulado “Mário Palmério Romancista”. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁵⁰ Entrevista de Ruth Silver intitulada “Mário Palmério: ‘A crítica brasileira é altamente compreensiva e estimuladora’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1957. Disponível em <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/clippingh.php>.

de seu olhar de escritor. Tal busca, desdobrada em fichas, anotações, em cadernos e dicionários, encontra sua intensidade e sua aporia quando, ensaiando um novo livro, parte para a Amazônia, cuja viagem também lhe rendeu recortes de jornais nos quais outros retratos ganharam a cena, não mais o do político de gravata-borboleta, mas o do viajante com jeito de cowboy ou de fazendeiro. Talvez, mais do que em suas declarações ou nas que a crítica teceu, esteja em sua experiência a possibilidade de uma leitura diversa do regionalismo. É pela viagem que dera curso a um processo de recolhimento de dados, de investigação, inclusive, do significado da palavra Amazônia, que o autor, evitando generalizações, nos permite delas escapar um momento para, retornando ao diário e à vivência com que iniciamos nestas páginas o estudo de sua obra, arriscar uma versão/problematização do regionalismo a partir de sua escritura.

2.4 “Não, não quero pecar em generalizações”

Recordando a infância, a cidade “pequeniazinha” na qual nascera, Monte Carmelo, onde ainda existia “muita mangueira no quintal, muita goiabeira, muita guariroba, muito canarinho”, a ida em carro de bois para Uberaba, cidade da qual acompanhara o crescimento, a carreira docente, política e literária, Mário Palmério encerrou sua participação no programa “Clodovil abre o jogo”, em 23 de abril de 1993, dizendo ao apresentador que naquele momento, enquanto atuava como reitor da Uniube, esperava “a hora de empacotar, de ir embora”¹⁵¹, expressão de um desejo que, diante do espanto do ouvinte, explica ser em razão de já estar cansado, curioso do que acontece do outro lado da vida. Falecido em 1996, o escritor, cuja voz entrecortada por uma respiração difícil dera a ouvir neste programa em 93 um panorama de sua vida, flerta com a possibilidade da morte, à espreita na velhice, sem deixar de apontar o anseio de continuar a escrever, ainda que receoso com a possibilidade de não alcançar o êxito anterior.

É assim que ele, ao explicar as motivações da escrita de *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre*, o primeiro como “uma espécie de memória daquelas fraudes” que presenciou como deputado e o segundo “uma história real” muito comentada pelo sogro ligado à política de Passos, indica a encruzilhada que a boa recepção lhe colocara: “de forma que fiquei escritor e tô com esse ônus, com vontade de escrever porque fiz dois livros razoavelmente bons e tenho medo de fazer o terceiro”¹⁵². No ano anterior, em 31 de julho de 1992, em entrevista a Jô Soares, a possibilidade de construção de uma nova narrativa foi acionada após a referência à sua longa

¹⁵¹ Em entrevista concedida a Clodovil, TV Manchete, 23 abr. 1993, gravada em fita VHS disponível no acervo Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁵² *Ibidem*.

estadia na Amazônia, uma “vida fantástica”¹⁵³ sobre a qual o apresentador questionou se teria resultado em material para um livro. “Eu colhi pra uma porção essa que é a dificuldade. Eu não sei o que escolher”, respondeu o escritor que, novamente questionado se “toda essa experiência vivida e apanhada e acompanhada vai ficar só pra você?”, indicia que a escrita parecia não estar em seus planos: “A gente escreve quando sente vontade e quando tem alguma coisa para contar”¹⁵⁴. Nestas diferentes percepções pessoais em torno da possibilidade e da impossibilidade de um novo texto, sempre em devir, o espectador/leitor encontra os índices de um trabalho projetado na coleta de dados e, na extensão desse movimento, esgotado na dúvida sobre o que ficcionalizar.

É assim que a experiência na Amazônia nos permite uma via de reflexão sobre o fazer literário de Mário Palmério, ancorado em listas e anotações vocabulares, e, por consequência, sobre o regionalismo ao qual foi associado, de forma a perceber na constituição de um arquivo para a construção textual um vínculo com a morte, possibilidade que pulsa, juntamente com a vida, em todo gesto arquivístico, como o leu Jacques Derrida. No livro *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*, o filósofo francês, destacando a exterioridade do arquivo e sua relação etimológica com a origem e o comando, com a casa onde os magistrados gregos guardavam os documentos oficiais, nos conduz à percepção de que inerente ao “princípio de consignação, isto é, de reunião” está a pulsão de morte, aquela que introduz o esquecimento “no coração do monumento” (DERRIDA, 2001, p. 14, 23). Tal impulso de apagamento e destruição na raiz mesma dos dispositivos e monumentos de “acumulação e capitalização da memória sobre algum suporte e em algum lugar exterior” (DERRIDA, 2001, p. 23) corresponde ao mal de arquivo, sem o qual não haveria desejo de retenção da memória, de luta contra a finitude.

Nesse sentido, o barco que se tornou casa durante os anos na Amazônia, no qual o escritor organizou uma biblioteca com numerosos títulos dedicados à região, pode ser significativo desse processo de construção arquivística, lenta e em trânsito, que se por um lado rendeu-lhe numerosas informações e leituras, por outro restou no esquecimento, sem resultar nas publicações planejadas e anunciadas em jornais. É possível compreender o esgotamento dos planos traçados na constituição desse arquivo a partir do interessante contraste, apontado por Randaú Marques, entre os “seis mil títulos sobre a Amazônia” abrigados na biblioteca do “Sobradão”, o barco “sofisticado, com seus três andares espaçosos”, e o desconhecimento “da

¹⁵³ Expressão usada pelo autor ao se referir a sua estadia na Amazônia. Entrevista a Jô Soares, 31 jul. 1992, gravada em fita VHS, disponível no acervo Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁵⁴ Entrevista a Jô Soares, 31 jul. 1992, gravada em fita VHS, disponível no acervo Memorial Mário Palmério, Uniube.

realidade sócio-cultural da Amazônia” percebido por Mário Palmério ao ensaiar traçar caminho oposto:

[...] o escritor explica que se trata de obras que não abarcam, com fidelidade e precisão, o universo pelo qual vai incursionar, ou redescobrir, que são obras que generalizam muito, uma vez que não há ainda um inventário exato sobre a vida nessa área que ocupa mais de dois terços do território brasileiro – tarefa que ele pretende realizar, custe o que custar, dure o que durar, aos 65 anos de idade.

- Dure o que dure, não tenho pressa nenhuma, ou melhor, só tenho a pressa de ir subindo por uma margem para descer pela outra, parando sempre, conversando, descobrindo, gravando, conferindo, fotografando e escrevendo tudo. O barco foi construído para durar mais de meio século, feito artesanalmente com a melhor madeira do rio Negro, resistente à água [...].¹⁵⁵

Feito para durar, com a madeira do rio Negro, rio “de muita personalidade”¹⁵⁶, o barco Fray Gaspar de Carvajal, cujo nome é referência e homenagem ao escriba de Francisco de Orellana, o capitão espanhol que em 1542 chegara ao rio Amazonas, se torna assim espaço de guarda de obras dedicadas à Amazônia, as quais, pecando em generalizações, poderiam ser contrastadas com a realidade, verificada e “conferida” sem pressa ao longo de uma viagem na qual o escritor poderia colher informações mais precisas. Permitindo-nos, por sugestão, associar a embarcação ao processo de escrita, de anotação sobre as peculiaridades da viagem, das rotas e características naturais do “novo mundo” inerentes à função de Carvajal, a embarcação de Palmério nos aproxima, como imagem, da leitura que Roberto González Echevarría tece sobre o arquivo enquanto via não somente de acumulação de documentos, mas de construção textual. Divisando na ficção latino-americana, sobretudo na “novela de la tierra o novelas telúricas” (ECHEVARRÍA, 1998, p. 44), um caminho de releitura e rasura, pela linguagem e pelo mito, dos discursos de poder do antigo colonizador, Echevarría percebe na retomada ficcional dos documentos da colonização, como os dos cronistas, uma rasura dos mesmos na escritura dos letrados que receberam como herança um arquivo no limiar da cultura nativa, do outro, apagado na construção hegemônica do discurso científico.

É esta contradição, entre o saber letrado acumulado ao longo de séculos por cronistas, naturalistas viajantes, etnógrafos, pesquisadores e literatos recolhidos na biblioteca flutuante de Mário Palmério e o saber experienciado dos caboclos com os quais navegou ou teve contato ao desembarcar nos povoados ribeirinhos, que se faz latente em sua experiência de nove anos na

¹⁵⁵ Em *Jornal da Tarde – O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1981. “Um barco procurando o futuro da Amazônia”. Texto de Randaú Marques; recorte colado em folha sulfite. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁵⁶ Afirmção feita pelo escritor em entrevista de Mauro Santayana intitulada “O navegante Mário Palmério”. Recorte do jornal “Seção Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1982. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

Amazônia. O projeto anunciado de ir navegando “parando sempre, conversando, descobrindo, gravando, conferindo, fotografando e escrevendo tudo”¹⁵⁷, movimento concomitante ao da leitura dos diversos volumes constituintes de sua biblioteca, leitura que registra, em partes, em seus diários, abriga um desejo de totalidade, de abarcar o todo pela percepção dos detalhes, que arruína a concretização de qualquer obra. É talvez, nessa falência da escrita, sua impossibilidade pelo excesso de informação, excesso de arquivo, que o projeto palmeriano torna-se significativo enquanto caminho para uma compreensão outra do regionalismo como tendência ou estilo que ele ensaiou definir, como dito anteriormente, como “uma corrente de escritores que procura além de dar asas à sua imaginação, de criar uma obra artística digamos assim, ele tem a preocupação permanente do registro daquilo que ocorre na região a que ele pertence”¹⁵⁸.

A preocupação permanente com o registro, que nas obras publicadas em 56 e 65 se fez notar a partir de um vocabulário regional responsável por dar tráfego a muito do que não estava dicionarizado, tornou-se empecilho para a elaboração artística em torno de uma região que não era a sua, a região Norte, sobre a qual ensaiava abarcar um conhecimento que passava pela oralidade e pela escrita, pelo saber enciclopédico e por aquele que se dá na experiência real e cotidiana. Experiência que não desconsiderava certo substrato mítico inerente ao cotidiano dos povos ribeirinhos com os quais a criação de vínculos foi cogitada, inclusive, pela definição do nome do barco, o qual teria como opção, no lugar de Fray Gaspar de Carvajal, o nome Cobra-Grande, como indica Palmério no seu *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*, no dia 23 de janeiro de 1978:

Não fosse a homenagem que quero prestar a Fray Gaspar de Carvajal, teria um nome lindo para o meu barco: COBRA-GRANDE... aproveitando o tema da lenda – até hoje o caboclo ribeirinho acredita piamente no fantasma [...] meu barco de luzes todas acendidas, vai materializar a lenda.

A projeção desse nome, Cobra-Grande, como caminho de aproximação, pela lenda, da vivência dos ribeirinhos, torna-se nota significativa do lugar incerto, intermediário, que o escritor assume ao simbolicamente navegar entre margens, entre o saber pautado na oralidade, nos mitos captados no cotidiano das comunidades locais, e o saber acumulado nos livros de sua biblioteca. Desse lugar incerto é interessante metáfora a palavra fantasma, acionada pelo viajante ao mencionar a lenda que, materializada pelo barco “de luzes todas acendidas”, confere ao mesmo um traço fantasmal que atrai e, ao mesmo tempo, afasta os que estão ao redor. É,

¹⁵⁷ Em *Jornal da Tarde – O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1981. “Um barco procurando o futuro da Amazônia”. Texto de Randaú Marques. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁵⁸ Em entrevista publicada em julho de 1971, revista portuguesa *Capa e Batina*. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

aliás, este caráter ambíguo, que faz do outro, o estrangeiro, motivo de atração e de repulsa, a via encontrada por Daniel Munduruku para apresentar a chegada dos viajantes europeus em *O Karaíba – uma história do pré-Brasil*.

Na ficção deste autor indígena, o velho Karaíba, ancião responsável por comunicar os bons e maus presságios, movimentava distintas comunidades com o anúncio da chegada dos “irmãos fantasmas”, aqueles que viriam destruir “nossa memória e nossos caminhos” (MUNDURUKU, 2010, p. 1-2). Os fantasmas, cuja chegada é anunciada nas páginas finais do livro, surgem como “ponto branco que ‘surfava’ sobre as águas salgadas” (MUNDURUKU, 2010, p. 93) – visão dos navios que sinaliza o início de uma outra história, cujo registro herdamos do escrivão da frota, Pero Vaz de Caminha. Pela narrativa de Daniel Munduruku (2010, p. 95), seu exercício de reconstruir ficcionalmente uma história que “não aconteceu de verdade, mas poderia ter acontecido”, como explica em posfácio, acessamos a mensagem sobre os fantasmas como signo das persistentes contradições coloniais – persistência do apagamento de memórias e caminhos como assinalara o velho Karaíba.

É um projeto vivenciado em semelhante encruzilhada, a encruzilhada da escrita e da memória encarnadas numa embarcação, tal como o fantasma da Cobra-Grande ou o fantasma das caravelas como contemporaneamente lemos na ficção de Munduruku, o que Mário Palmério nos permite perceber pela leitura de seus diários. Nestes, a tentativa de dar a ver esse espaço outro, estudado e navegado, de modo a integrar-se nele não como um turista, mas à feição de um morador, ou ainda, do pesquisador em passagem, habitando o rio, entre margens, ciente de que participa mas não está integrado ao lugar, pode significar o gesto constante do escritor adjetivado regionalista, aquele que olha as margens e ensaia uma representação “fiel”, pela linguagem, dos seres e paisagens que as constituem.

Os excessos na constituição de tal representação, ou o que poderíamos entender como o seu mal de arquivo, pode ser a razão pela qual foram considerados menores vários textos associados ao regionalismo enquanto mimetização de uma paisagem geográfica, social e cultural em suas especificidades, inclusive linguísticas. Valoração negativa que, colocando em oposição ao regional a universalidade pretendida na constituição de uma obra de arte, ecoou igualmente nas considerações do autor sobre a classificação que lhe era imputada, e sobre a qual considerou certa inconsistência conceitual uma vez que todo texto necessariamente parte de um local específico, local que, no caso da Amazônia, o inseriu numa aporia de tudo querer representar ainda que não fosse possível fazê-lo sem os riscos das generalizações, ou dos recortes que colocam em questão um certo desejo de universalidade.

Desse lugar instável de observador que enseja a elaboração escrita da paisagem sem “pecar em generalizações”¹⁵⁹, como escreve em seu diário ao rascunhar o primeiro texto que publicaria no jornal, uma imagem se torna sugestiva, imagem do escritor em seu barco, captada por ocasião da visita que lhe fizera o jornalista Oleone Coelho Fontes, em 1983. Recordando esse encontro, Oleone Coelho Fontes envia a Mário Palmério uma carta, datada de 1º de junho de 1993, na qual vinham anexadas algumas fotografias, registradas por Raimundo Helenito Nobre Malagueta, bem como uma crônica que o visitante escrevera ao rever, dez anos depois, no programa “Clodovil abre o jogo”, o escritor que assim descreve e saúda em sua missiva:

Meu bom Mário Palmério,
É claro, claríssimo, que você não se recorda de mim. Eu, pelo contrário, não esquecerei jamais aquele 21 de abril de 1983, em Manaus, quando tive oportunidade de visitá-lo a bordo do Frai Gaspar de Carvajal. Foi você quem me disse que Gaspar era uma réplica espanhola do nosso Caminha [...] E uma destas noites quem revejo, no vídeo, na aconchegante intimidade de minha casa, um velho de cabeça branquinha, postura sábia, facundo, simpaticíssimo, conversando com o apresentador Clodovil [...] Bem, claro, você não se lembrará daquele nosso encontro. Mas tenho o testemunho das fotos. Na oportunidade você me mandou preparar uma batida de limão, me mostrou o barco que se achava em reforma e me levou à biblioteca [...] ¹⁶⁰

A crônica publicada em maio de 1993, intitulada “Crise alérgica a bordo”, rememora o encontro com o escritor pelo viés bem-humorado de um jornalista, então jovem e em meio a uma crise de alergia, a conversar com o célebre viajante que, passados dez anos, instigava a curiosidade sobre o destino das notas de viagem: “Ocorreu-me telefonar para o programa e perguntar ao velho Mário, hoje com 79 anos, o que foi feito de milhares de notas tomadas ao longo de seis anos pervagando os misteriosos e infatigáveis cursos d’água da misteriosa Amazônia”¹⁶¹. Ainda que errando um pouco no saldo de anos (da idade do autor e da duração da viagem), o jornalista ensaia na crônica uma questão que poderia angariar uma resposta ao ser remetida juntamente com a carta, resposta que, pode-se arriscar dizer, já estava prenunciada na imagem captada pelo testemunho das fotos. Dentre as fotografias tiradas, uma da proa do barco, outra de Oleone tomando nota da fala de Mário Palmério, outras deste sentado ao sofá olhando seu ouvinte, uma em especial registra o escritor viajante, de perfil, a olhar, pela pequena janela da embarcação, o rio e suas margens:

¹⁵⁹ Expressão usada no rascunho da primeira publicação que seria enviada ao jornal *O Estado de S. Paulo*. Rascunho sem data, escrito a lápis com riscos diversos. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Imagem nos Anexos.

¹⁶⁰ Carta datilografada em papel seda azul, guardada juntamente com o envelope do remetente, fotografias e crônica de jornal anexas. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁶¹ Crônica “Crise alérgica a bordo”. Recorte de jornal, sem localidade, anexo à carta de Oleone Coelho Fontes. Data, 07/05/1993, escrita a mão com caneta azul; texto com grifo na palavra “venerado”, à qual ao lado recebe a correção “venerando”. Memorial Mário Palmério, Uniube.

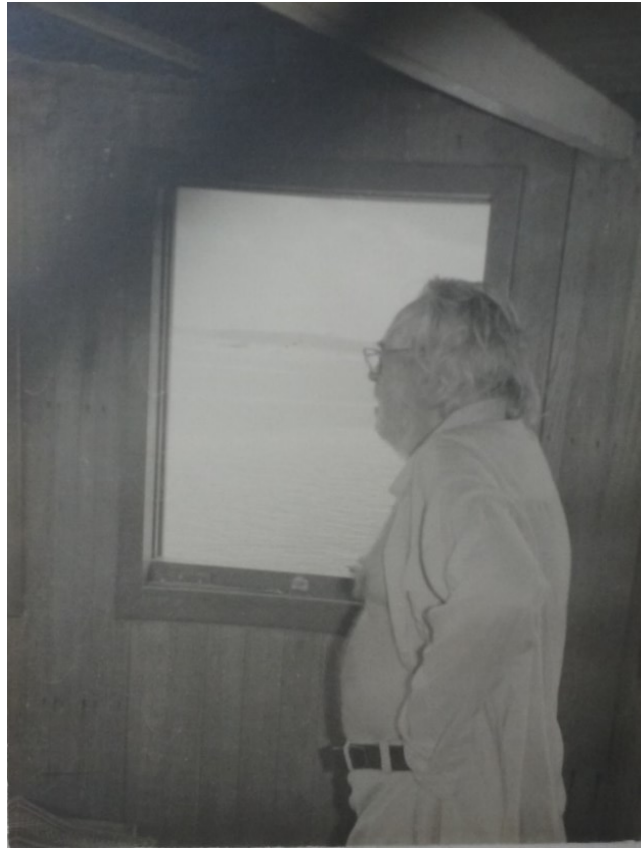


Figura 13 - Fotografia de Raimundo Helenito Nobre Malagueta, 21 de abril de 1983, anexa à carta de Oleone Coelho Fontes, disponível no centro de documentação Memorial Mário Palmério.

Esta posição parece ser a que prevaleceu no curso da viagem, a de mirar o espaço ao redor, sem alcançar representá-lo em sua amplitude, uma vez que toda representação é similar ao recorte de uma janela. Coube ao espectador percebê-lo nesse enquadramento, entre a paisagem e a biblioteca igualmente captada de relance, em fotografia colada na mesma folha sulfite em que foi arquivada sua imagem a observar o rio; fotografia que permite ao visitante, e a nós leitores, a fresta de uma estante atulhada de livros, guardados nas ordens e desordens de uma coleção:

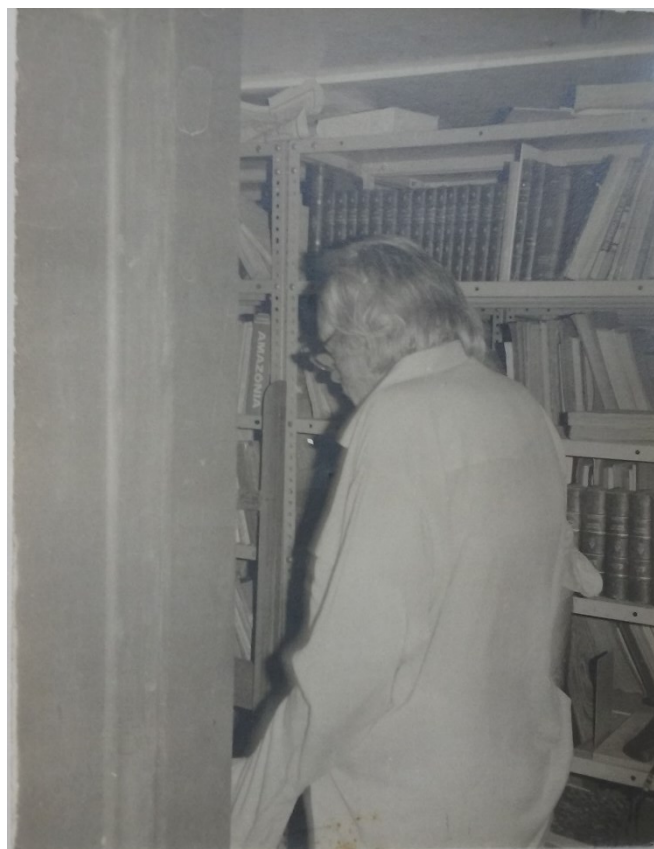


Figura 14 – Fotografia de Raimundo Helenito Nobre Malagueta, 21 de abril de 1983, anexa à carta de Oleone Coelho Fontes, disponível no centro de documentação Memorial Mário Palmério.

De costas, entrando na biblioteca que ocupara igualmente muitas páginas de seu diário, Palmério é capturado neste duplo movimento do leitor que busca nos livros informações sobre a Amazônia e do navegante a observá-la em partes, almejando verificar e compreender o que ainda não fora escrito. Este movimento se torna, assim, um aguçamento do procedimento de recolhimento de dados pela leitura e pela vivência materializado nas fichas, cadernos, glossários, anotações esparsas, constituintes da elaboração das obras que publicou. A atenção aos dados e minúcias dos locais, a partir dos quais tecia histórias e considerações, é traço inerente à sua escrita de tal forma que pode ser percebida em textos paralelos à ficção, a exemplo de sua monografia para a Escola Superior de Guerra, seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL) e o comentário ao roteiro do filme *O caçador de esmeraldas*. A monografia intitulada *O núcleo central brasileiro – região Centro-Leste*¹⁶², apresentada em 1955, ano anterior à publicação de *Vila dos Confins*, é um minucioso estudo da

¹⁶² Texto disponível para consulta no centro de documentação Memorial Mário Palmério e no *site* <https://www.uniube.br/mariopalmerio/politica/politica.php>.

região Centro-Leste, compreendida pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, sobre os quais, em conjunto, são apresentados dados referentes à fisiografia, população (densidade, cultura, migrações), produção (indústria, agropecuária) e distribuição (comércio e transporte).

Assim também, como quem estuda cercando-se do cuidado de conhecer os locais pelos quais passará seu discurso, Palmério apresenta um texto em sua posse, em 1968, na ABL, para a vaga antes ocupada por Guimarães Rosa, no qual todo um trajeto de viagem se refaz aos ouvintes que acompanham as andanças do autor de *Vila dos Confins* à cata de informações sobre a vida e a literatura de seu antecessor. Indo às cidades pelas quais passara Guimarães Rosa, conversando com amigos, familiares, ex-professores, procurando correspondências enviadas a terceiros e que poderiam oferecer pistas sobre a escrita rosiana, Mário Palmério ensaia, assim, não somente uma homenagem, mas um retrato, um estudo biográfico, no qual futuros pesquisadores poderiam encontrar pistas de leitura¹⁶³. O cuidado com minúcias e peculiaridades se faz sentir igualmente nos comentários que, em 1973, teceu ao roteiro do filme *O caçador de esmeraldas* com direção de Oswaldo Massaini, que, tendo pedido a colaboração de Palmério, recebeu extensas anotações sobre o roteiro, as quais incluíam sugestões de conversar com velhos boiadeiros para a construção de uma cena de condução do gado e, ainda, a leitura do capítulo de *Vila dos Confins* no qual “Paulo Santos, o personagem principal do romance, passa revista à memória, lembrando-se de seus tempos de criança, quando assistia às partidas do tio para as suas demoradas viagens ao sertão”¹⁶⁴.

Tecendo semelhante sugestão sobre uma cena relacionada ao garimpo, para a qual haveria “a necessidade de um garimpeiro para orientar a escolha das ferramentas de ofício”, necessidade acrescida da leitura de “‘Vila dos Confins’ capítulo sobre garimpo, e também ‘Cascalho’, de Herberto Sales”¹⁶⁵, Palmério indica a importância de aliar a construção ficcional não somente à leitura, mas também à comunicação com aqueles que teriam, pela vivência, o conhecimento prático a ser transmutado em arte:

Quando escrevi meus dois romances, gastei mais tempo em conversas com gente entendida nos especialíssimos aspectos que eu precisava de abordar, que propriamente em fixá-los no papel. Conheço gente inteligente, com larga

¹⁶³ Em texto intitulado “No rumo de Rosa”, publicado no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, em 1º de dezembro de 1968, Mário Palmério comenta as viagens e pesquisas realizadas para a composição do discurso de posse, afirmando que disponibilizaria aos estudiosos da obra de Guimarães Rosa o material que recolhera. No Memorial Mário Palmério, podem ser encontradas uma versão corrigida do discurso, duas cartas de Rosa, endereçadas a Paulo Emílio Pereira Diniz, que enviou ao autor de *Vila dos Confins* cópia das mesmas, e uma fotografia de Rosa com dedicatória ao tio Vicente.

¹⁶⁴ Em texto sobre o roteiro do filme *O caçador de esmeraldas*, p. 27. Disponível para consulta no centro de documentação Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

experiência de sertão, imaginosa, capaz de visualização minuciosa e correta, até mesmo de compor, na mente, cenários com todos os elementos naturais: árvores e outra vegetação própria, incidentes que possam ocorrer, pássaros e animais outros que se encontram facilmente...¹⁶⁶

Para o aprimoramento do roteiro cinematográfico, especialmente em cenas na mata com figurações indígenas, o escritor relembra sua experiência, em 1969 na Amazônia, entre os sertanistas para ressaltar que as informações e histórias que relembra de seu convívio com os mesmos “merece e precisa ser ‘checado’”, uma vez que existia “evidentemente, algum exagero, ou entusiasmos de imaginação, nessas histórias”, exageros que o levavam a insistir em “não armar essas cenas selvagens a não ser com a supervisão de um homem experiente e sério. O homem é Francisco Meirelles”¹⁶⁷. Os exageros de imaginação na escrita e na oralidade poderiam, assim, ser equilibrados ou contrapostos com uma checagem do real que contribuísse na divulgação de “versões corretas, não possibilitando, assim, a divulgação de conceitos falsos”¹⁶⁸. Ao reiniciar a viagem à Amazônia em 1978, os dois cadernos que se fizeram diários, enquanto arquivo para os textos que pretendia publicar em *O Estado de S. Paulo* e para narrativas sobre as quais esboçara títulos como “Trópicos tópicos” e “A última viagem”, indiciam este movimento de tecer apontamentos a partir de leituras e conversas com habitantes¹⁶⁹, procedimentos que deveriam ser checados pela observação do real no trânsito entre rios e cidades diversas.

É assim que almejava escapar de equívocos, “conceitos falsos”, uma vez que a “Amazônia paga preço alto pela generalização” percebida nos livros que fichava, a exemplo de “A selva amazônica: do inferno verde ao deserto vermelho”, sobre o qual escreve que iria “anotando tudo o que me parece importante e, sobretudo, susceptível de contradição e reparo”¹⁷⁰, e “Geografia do Brasil – região Norte”. Este último uma publicação do IBGE sobre a qual tece, no dia 11 de maio de 1978, uma crítica que ressalta a compilação de informações que pareciam não corresponder de fato a um conhecimento minucioso da região: “Cada vez mais me afundo na ignorância e no abuso de generalização sobre a Amazônia. Estou me

¹⁶⁶ Em texto sobre o roteiro do filme *O caçador de esmeraldas*, p. 27c. Disponível para consulta no centro de documentação Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 35.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Esse processo de busca de informações com pessoas experientes nos assuntos que desejava tratar pode ser notado nas páginas iniciais de seu *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*, quando anota, no dia 13 de janeiro de 1978, a intenção de conversar com uma mulher que preparava e vendia tacacá na porta do hotel em que se hospedara, bebida de que descreve o sabor e características concluindo: “Dizem que vicia... que é extraordinariamente afrodisíaco... Amanhã vou tentar descobrir a receita exata, conversarei com a mulher que a prepara... – os pormenores todos, enfim, da beberagem mágica...”.

¹⁷⁰ Anotações do dia 3 de fevereiro de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

convencendo de que o que se conhece, hoje, é uma fração minimíssima da realidade local!”. Nesse processo de percepção da realidade, planos de checar informações são traçados a partir da leitura, por exemplo, de Euclides da Cunha, quando este em um texto sobre o rio Purus faz “a profecia pessimista [...] quanto ao seu possível ‘entupimento’ pelos troncos, barrancos, ‘serras-caídas’ – enfim o entulho que o próprio rio provoca e carrega consigo em seu longo curso. Euclides viajou pelo Purus em 1905 e 1906 [...] Agora é só conferir...”¹⁷¹.

Entre leituras de textos técnicos como o do IBGE e textos que uniam uma dimensão científica com certa dose de literariedade como os de Euclides, Spix e Martius, Gastão Cruis, Padre João Daniel e Cônego Francisco Bernardino de Souza, Mário Palmério ensaia escolher seu ângulo de observador, afinal, como nota, “ao ler as observações minuciosas de SPIX-MARTIUS”, é preciso estar atento à “diferença de cenário que pode haver ante o que vê um observador e outro... Um botânico pode encher páginas onde um geólogo talvez não ache conteúdo para um parágrafo... O romancista, o jornalista, o artista plástico, etc., etc. ... verão, cada um, cenas e paisagens diferentes”¹⁷². Sua vivência no local, pela qual angariou informações em relação a alguns municípios e vilarejos, sobre os quais chegou a anotar em outros cadernos dados econômicos, geográficos, sociais e populacionais, unida à pesquisa em diversas fontes bibliográficas poderiam, assim, dar-lhe melhor visão das especificidades sobre as quais construiria suas cenas e paisagens. Contudo, ainda que o bom ânimo que obras como a do Cônego Francisco Bernardino lhe provocavam, por ser este autor de uma “prosa agradável”, sem “escrúpulo em dar asas à imaginação, e guardada ao ‘saber comum popular’ – muito mais pitoresco e divertido que o sábio saber cientista...”¹⁷³, o cansaço diante de uma tarefa intensa de fichamento se faz notar como índice de exaustão de um projeto amplo e minucioso, que ensejava os trânsitos entre saberes, o “comum popular” e o “cientista”.

As dificuldades dessa trajetória de viajante e leitor são, inclusive, flagradas nas páginas de seu diário. No primeiro caderno, anterior a sua mudança para o barco, as observações de leitura são feitas de forma a indicar a concomitante produção de fichas sobre temas, autores e vocabulário, trabalho que ora estimula, por ser “agradável o ver as fichas se avolumando e, em cada uma, se alinharem o nome dos autores e suas observações. Uns corrigem os outros, acrescentam-nos, ajudam”, diálogo tecido pelo leitor que pode ir “escolhendo os que melhor

¹⁷¹ Anotação do dia 15 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Anotação do dia 11 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

apresentam sua contribuição, inspirando-me neles, criando ideias próprias, originais, que acredito de efeito literário e jornalístico”¹⁷⁴, ora provoca desânimo por ser “chato ler palavra por palavra, interrompendo-se a todo momento para ir ao fichário e lançar o autor, livro e página, em cada verbete interessante que surja!”¹⁷⁵. Contra o tédio, um sistema é esboçado:

Retomo, agora de manhã, o trabalho de ler, fichar e anotar neste diário os livros, deles tirando tudo o que se vai me apresentando útil para um “refresco” de memória, quando a hora de escrever chegar. É monstruoso o serviço, principalmente se se demora muito em um mesmo livro. Por isso, mudo frequentemente de leitura, tendo o cuidado de anotar a página em que parei para a retomada posterior.¹⁷⁶

Enquanto não iniciava a escrita de textos sobre a Amazônia, os constantes apontamentos em fichas dão lugar a um alerta sobre o acúmulo de dados que parecia exigir outro método:

À medida em que as leituras e os respectivos apontamentos avançam, vou “racionalizando” meu trabalho. Noto que as coisas se vão repetindo, e o fichário está se transformando em um dicionário de proporção gigantesca... Se continuar assim, vou me engalfinhar num papelório infinito, e, em vez de ter as coisas mais fáceis, tê-las-ei mais difíceis e complicadas. Experimentarei, portanto, outro método: só anotar na ficha do verbete o que aparecer de interessante e não mencionado antes. E, aqui no diário, mais títulos que textos, apenas “chamadas” para que, em leitura retrospectiva, possa achar o que procuro com facilidade...¹⁷⁷

A abundância de registros que beira o risco de perda em um “papelório infinito”, cuja replicação na escrita pode afastar o leitor, como percebe na leitura do livro de Padre João Daniel, cuja “monotonia do trabalho de fichamento” se devia ao fato de que “o jesuíta superabunda em pormenores, descendo aos mínimos exemplos e referências”¹⁷⁸, é razão da constante busca de métodos de organização que se dão a perceber igualmente na arrumação de sua biblioteca, referida em algumas páginas do segundo diário de viagem, escrito a bordo do Fray Gaspar de Carvajal. Nos apontamentos que inauguram este caderno no dia 8 de fevereiro de 1981, são realizadas anotações sobre o trabalho de fichar e organizar por ordem alfabética os volumes da biblioteca, trabalho cuja continuidade é indicada em registros diversos, como os dos dias 11 e 12 do mesmo mês, nos quais relata “continuar com a arrumação da biblioteca. Pouco a pouco vou vencendo a monotonia do trabalho, vez ou outra surpreendido com a

¹⁷⁴ Anotação do dia 2 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁷⁵ Anotação do dia 4 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Anotação do dia 6 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁷⁸ Anotação do dia 9 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

descoberta de um livro importante”¹⁷⁹. Entre fatos que ocorriam durante a navegação, a descida em algumas cidades e povoados, a biblioteca torna-se um espaço de atividade constante, que ocupa, inclusive, a noite de um sábado: “Trabalhei bem à noite, fichando um resto de letra ‘B’, esquecido na azáfama desses últimos dias”. Tal letra dá ensejo a um lembrete sobre a catalogação adotada: “Como tive que optar por um critério, bom ou mau, pouco importa – decidi fazer as fichas pelo último nome do autor. Aí, porque Castelo Branco foi parar na letra ‘B’... esquisito, mas vai ficar assim mesmo...”¹⁸⁰.

Nesses processos de organização bibliográfica, de criação de fichários e cadernos de notas, entremeados ao cotidiano das viagens, com seus imprevistos que exigiam reformas do barco que, projetado em proporções maiores do que as usuais, inviabilizou a navegação pelos rios de forma integral, como o desejava Mário Palmério, o momento de escrever parece de fato ter se perdido entre livros, papéis e a paisagem percebida fora da representação escrita. Em seu acervo recolhido na Uniube, restam os rastros dessa experiência e pesquisa em numerosas fotografias, notas em cadernos esparsos e, especialmente, em seus diários, essa escrita fragmentária, avessa a qualquer tentativa de totalização ou completude como imaginara alcançar ao tratar da Amazônia sem generalizações. Entre a paisagem e a biblioteca, a janela e a estante, se cumpriu essa escrita em processo, cotidiana, pela qual registrou uma busca por palavras e por definições que não deixa escrito se logrou alcançar, a mais evidente, a que nomeava o espaço a retratar, sobre o que escreveu em 1978:

Não encontrei, ainda, quem me definisse, de maneira peremptória, clara e, sobretudo, sem ideias pessoais, o que é Amazônia, Bacia Amazônica, Amazônia Legal, Amazônia Brasileira, Hyléia Amazônica, etc., etc. Tenho a ideia de eu mesmo definir, de vez, essas dúvidas, na introdução que pretendo publicar, em abertura da série de outras publicações sob a forma de “diário de viagem”.¹⁸¹

A busca por uma definição vocabular que abriria a publicação de seus apontamentos sobre a Amazônia, replicando seu constante gesto autoral de pesquisa lexical desdobrada em listas, fichas e glossários, reforça sua atenção aos atos de nomear, lidos por Georges Didi-Huberman a partir da percepção do detalhe em pintura. No texto “Questão de detalhe, questão de trecho”, a aporia do detalhe é apresentada a partir de seu entendimento enquanto

¹⁷⁹ Anotação do dia 11 de fevereiro de 1981. *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-81 a ...* Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁸⁰ Anotação do dia 21 de fevereiro de 1981. *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-81 a ...* Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁸¹ Anotação do dia 7 de maio de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. A questão sobre a definição da palavra Amazônia surge também em seus rascunhos para a primeira publicação, bem como na listagem de itens a comentar em entrevistas que concedeu a jornais e programas de TV.

possibilidade de melhor compreender ou abarcar o todo a partir de seu corte em pedaços, o que implica a postulação de que o “visível pode ser descrito” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 299).

Em outras palavras,

O detalhe é discernível, portanto separável do “resto” e, enquanto tal nomeável – fio, agulha, faca, saca-rolhas, umbigo... Tem a ver com a finura descritiva, que recorta e nomeia o visível. A descoberta do detalhe consiste em ver claramente algo que está “escondido”, em nomear claramente o que se vê. Ao contrário, o trecho não exige ver claramente: exige apenas olhar, olhar algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343)

Mário Palmério, à semelhança do pesquisador de detalhes, aquele que “recorta e nomeia o visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343), procura o discernível, ensejando, nas palavras de Cora Rónai, percorrer “o Amazonas e seus afluentes com o que chama de ‘olhos de ver’, observando a paisagem, a gente e os bichos, tomando notas, fazendo caprichados desenhos de frutas e flores, tirando fotografias”¹⁸². Ver e claramente permitir a visualização dos seres e objetos via representação, processo que não logrou concluir diante do que parecia se apresentar dificilmente nomeável, pelo muito do que já encontrara detalhado e pelo que parecia deslumbrante, avesso à descrição, é traço de suas composições ficcionais que o fez considerar *Vila dos Confins* “um romance de paisagem”¹⁸³, em sua dimensão pictórica.

Aproximando o seu fazer ao de um registrador, o que insinua, em entrevista a Roberto de Godoy, ao comentar a frequente comparação entre seus textos e os de Guimarães Rosa afirmando que, diversamente deste que era mais um criador, o seu “palavreado é mais captado que propriamente inventado ou criado”¹⁸⁴, Palmério parece ter ensaiado, sem sucesso, retomar um caminho que lhe rendera a boa recepção de *Vila dos Confins*. Caminho de exploração da natureza de forma a gestar paisagens apreendidas num lance de olhar, tal como sugere o verbete da palavra paisagem: “extensão de território que o olhar alcance num lance [...]; conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar [...]; pintura, desenho, gravura, fotografia, etc. em que o tema principal é a representação de formas naturais, de lugares campestres” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 2105).

Em cenas como da apresentação da Vila, no segundo capítulo, enquanto imagem que se condensa na “igreja, um punhado de casas de adobo e de telhas, e uma porção de ranchos de

¹⁸² RÓNAI, Cora. “Mário Palmério, olhos de ver na Amazônia”. *UH Revista*, Caderno “UH Cultura”. Rio de Janeiro, 26 fev. 1983. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁸³ Em “Mário Palmério fala-nos do Brasil desconhecido”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 7 abr. 1971. Pasta “Recortes de Imprensa (Vida literária – Chapadão do Bugre – ABL – Palestras)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁸⁴ Em “Mário Palmério: uma obra contra a degradação do sertanejo”. Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano XVII, n. 793, 8 out. 1972. Pasta “Recortes de Imprensa (Amazônia)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

taipa e folha de buriti. Rua mesmo, uma só: começando na igreja e acabando no cemitério, tal e qual a vidinha do povo que mora lá” (PALMÉRIO, 1994, p. 15), percebemos a dinâmica dos quadros diversos da narrativa que, desdobrados na recitação de árvores, objetos de uso das tropas, espécies de peixes, entre outros aspectos da vida sertaneja, constituem-se à feição de pinturas ou fotografias, as quais capturam num lance os lugares e os elementos que os compõem. Nesse sentido, sendo o detalhe algo que “se define; seu contorno delimita um objeto representado, algo que tem lugar, ou melhor, que tem seu lugar no espaço mimético” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343), pode-se dizer que Mário Palmério vale-se de sua potencialidade ao ressaltar o fio lógico das imagens, deixando a natureza e os homens na superfície de suas paisagens, plenas de luz e ludicidade, de forma que suas particularidades possam ser percebidas, tendo cada objeto e ser seu lugar no conjunto da representação.

Foi tal cuidado em relação aos detalhes, aos nomes que ecoam na voz de personagens como Paulo Santos, a recitar o nome dos objetos, que se tornou via para a marcação menos dos limites do que das qualidades literárias do autor de *Vila dos Confins*, a exemplo da leitura de Paulo Rónai¹⁸⁵ que, destacando o trabalho de montagem de cenas que parecem retratar sem torcer a realidade, afirma ser o autor alguém que “sabe o nome das coisas e todo o conteúdo das palavras. Daí uma grande e plástica exatidão nas descrições, possibilitada por excepcional riqueza vocabular”. Plasticidade que José Lins do Rego, ao comentar *Vila dos Confins*, traduziu a partir da imagem da água represada, o avesso de um rio:

A vida que represou nas páginas de seu romance não se aprofundou em leito cavado, mas é água contida, de larga superfície toda ela a refletir em seus espelhos cristalinos, céus, bichos e árvores. A força de Mário Palmério está na sua maneira de descrever, de sentir as coisas, de fixar a realidade [...].¹⁸⁶

A água retida, que se transforma em espelho para os elementos ao redor, carrega a sugestão de uma representação próxima do real que Rachel de Queiroz, em prefácio ao livro, transmutou na sinestésica impressão de terra vista e sentida ao afirmar que o livro parecia ter “cheiro de terra [...] A gente tem a impressão de que ele nos entrega para ver, na sua integridade primitiva, aquele rio, aquela mata, aqueles bichos, aqueles caboclos, aquelas histórias de caçada

¹⁸⁵ Texto intitulado “Vila dos Confins”. Recorte de jornal, sem localidade, coluna “Literatura e arte”, com a data 03/03/1957 escrita a mão, caneta azul. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁸⁶ Texto intitulado “Vila dos Confins”. Recorte do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jan. 1957, disponível para consulta em https://www.uniube.br/mariopalmerio/clipping/27jan_1957.jpg. O mesmo texto foi publicado no jornal *O Globo* em 20 de dezembro de 1956; recorte de jornal com data escrita a mão, caneta azul. Pasta “Recortes de Imprensa (Vila dos Confins)”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

e pescaria, que parecem histórias de mentiroso, de tão saborosas”¹⁸⁷. O ato de ver, ressaltado na percepção do detalhe como o lê Didi-Huberman, recebe assim prevalência nessas impressões críticas que podem, inclusive, possibilitar-nos ler algumas palavras anotadas por Palmério, nas pequenas agendas das décadas de 50 e 60, de forma a compreendê-las nesses seus gestos de dar a ver. Duas palavras são, nesse sentido, sugestivas: sertão, cujo sentido correspondente é “chão parado”, e pintar, associado a “salientar-se em qual lugar, divertir-se a valer”¹⁸⁸. Assim, sertão como chão parado pode corresponder às imagens de *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre* em que o espaço é descrito em sua estagnação, a exemplo das primeiras frases do capítulo inicial de *Vila*, “A caatinga, um mundo perdido. Tudo, tudo parado: parado e morto” (PALMÉRIO, 1994, p.11), como também pode corresponder a essa superfície estável, como a água represada, em que os detalhes se reproduzem e se entregam à visão. Processo que poderia ser associado ao verbo pintar no sentido que registra o autor, “salientar em qual lugar”, em que cada ser e objeto se dá a ver de forma a despertar, na ilusão do real, este divertimento que Rachel de Queiroz percebia, diversão da ficção que se tece como mentira de pescador.

Esse efeito especular que faz das descrições, nas obras publicadas, uma qualidade para alguns leitores, ainda que para outros sejam motivo de ressalvas, bem como a falência das mesmas e da possibilidade das águas manterem-se estagnadas na tentativa de criar narrativas sobre um outro sertão, no qual imaginara personagens como Garrido, o artesão que construía seu barco e cuja arte pretendia espelhar na escrita – “Vou colocá-lo no seu sertão; sem ferramentas caras e sofisticadas, só de machado e formão [...] Merece, o Garrido, uma bela página literária.”¹⁸⁹ –, pode nos levar, mais uma vez, ao conceito associado ao ofício do autor: regionalismo. É pelas descrições, pela incompatibilidade com as generalizações perceptível na busca incessante dos nomes e seus significados, a partir dos quais a realidade pintada ganha vida e sonoridade, que se pode compreender o regionalismo em seu texto; regionalismo enquanto pulsão arquivística que, na acumulação de detalhes, não deixou de, vez ou outra, resvalar no primitivismo dos seres, integrados à geografia sem “ferramentas caras e sofisticadas” – nostalgia das origens que se faz sentir em certo desejo do autor, registrado no

¹⁸⁷ QUEIROZ, Rachel de. “Ler para crer”. Em PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. XI-XII. Disponível em: <<https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/rachel.php>>. Acesso em: 5 dez. 2018.

¹⁸⁸ Anotações em pequeno caderno de capa vermelha. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁸⁹ Anotação do dia 5 de julho de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*, Memorial Mário Palmério, Uniube.

diário, de pintar uma “tela de Narciso localizado aqui na Amazônia. Adão e Eva, cercados da bicharinhada comestível, sob a cobertura do arvoredo em plena frutificação”¹⁹⁰.

Esta tela, imaginada no diário, representaria o gênesis na Amazônia e, por outro lado, significativamente, representaria Narciso, aquela personagem mitológica que se perdera na contemplação do próprio rosto no espelho das águas. Sendo a pintura uma das atividades à qual o escritor se dedicara, especialmente na velhice, não há indícios em seu acervo de que esta tela tenha se materializado, restando de seus trabalhos picturais as naturezas-mortas que costumava pintar, enquanto a cena viva da Amazônia, sua representação pelos meios iconográficos ou ficcionais, como Narciso, foi perdida na impossibilidade de um espelhamento ficcional. Ainda que tenha ensaiado, no *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*, a composição de imagens que se assemelham a algumas representações presentes em *Vila dos Confins*, a Amazônia e seus cenários não se desdobraram em quadros narrativos condensados em um lance de olhar, como as paisagens da Vila e seus arredores. Significativa desse processo de criação que tentou se aproximar de experiências anteriores é a imagem, neste livro de 56, do Carrapato, povoado próximo à Vila, cujo ar quente ganha intensidade na descrição de um sol que “caía meio de ponta, brutal. Entorpecia e queimava tudo. A areia era polvilho de espelho socado no pilão. O ar, a gente podia vê-lo mover-se – lesma amarela, quente, pegajosa, a arrastar-se por sobre as ruas e telhados” (PALMÉRIO, 1994, p. 45), imagem que retorna na referência ao calor de Manaus, representado de forma semelhante em anotação do dia 15 de janeiro de 1978:

Ocorreu-me, agora, uma boa imagem para materializar o calor de Manaus, cidade situada tão proximamente ao Equador [...] A gente vê¹⁹¹ o calor... É físico... A gente o vê mover-se, balançar preguiçosamente, estender-se por sobre o asfalto, os telhados, a água vagarosa do rio parado... Tudo para... A vegetação, o ar, as folhas imobilizam-se, os pássaros desaparecem, as pessoas, os cães, ... tudo assume um ar de cansaço e sonolência, tudo abobado e lento.¹⁹²

O ar quente que se movia arrastando-se sobre ruas e telhados no Carrapato, cuja areia replica a desolação ao redor ao ser percebida como espelho, espelho fragmentado, socado no pilão, ressurgiu na sensação do calor de Manaus, que se dá a ver na escrita como ser que se balança e se estende sobre telhados, asfalto e rio, a tudo e todos imobilizando – imagem que nos faz retornar ao sertão como chão parado, estagnado num tempo lento, superfície imóvel em que se pode desenhar uma paisagem. Estabilização que não se desdobrou além das anotações pessoais, ocupadas sobretudo na referência a acontecimentos cotidianos, nas rotas e

¹⁹⁰ Anotação do dia 14 de fevereiro de 1981. *Apontamentos para o Diário de Bordo Fray Gaspar de Carvajal. De 8-2-81 a ...*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁹¹ Grifo do autor.

¹⁹² Anotação do dia 15 de janeiro de 1978. *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Memorial Mário Palmério, Uniube.

desdobramentos da viagem, na leitura e catalogação de obras, no recolhimento de dados e palavras, pesquisas que o conduziram menos a discernir o espaço e suas minúcias do que a experienciá-lo como algo que escapa às tentativas de delimitação, algo que poderia se representar como um trecho, e não um detalhe, trecho que “delimita menos um objeto do que produz uma potencialidade: algo se passa, passa, delira no espaço da representação e resiste a ‘se incluir’ no quadro” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343).

A Amazônia, indefinível, sem caber no recorte de um quadro ou de uma janela, permaneceu, assim, como possibilidade não alcançada de ficcionalização, como Palmério deixou o espectador perceber em suas entrevistas na TV – falência da escrita por um excesso de arquivo, arquivo que nas obras anteriores fora responsável pela reintegração dos seres à paisagem, reintegração pela linguagem ordenadora do mundo. Ainda que correspondendo ao mais amplo e ambicioso projeto de sua trajetória literária, o esgotamento do mesmo não significou um impedimento à realização, ou projeção, de outros escritos. Escritos ensaiados em alguns rascunhos de prováveis novelas como “O velho maluco e a cadelinha mal-amada” ou “Vida e sorte de Miguel Maria Prisma de Macedo Rache, vulgo Xexéu ou A caçada milagrosa”, textos não finalizados, assim como o romance *Athanasio* ou *Confissões de um assassino perfeito*, anunciado ao público desde a década de 70, cujas páginas iniciais foram publicadas no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e na *Seleta de Mário Palmério*. Diversas destes textos, que permaneceram em rascunhos, são as crônicas que publicou no jornal *Lavoura e Comércio*, de Uberaba, em coluna intitulada “Lavoura e Comercio nos bons tempos...”, últimos de seus escritos que se tornaram públicos dando a ver, significativamente, ao encerrar a temporada na Amazônia, um trabalho de arquivo.

Entre os anos de 1986 e 1988, Mário Palmério se dedicou à leitura de vários exemplares do jornal inaugurado em 1899, a fim de reconstituir alguns dos fatos relevantes registrados neste veículo tradicional em Uberaba. Trabalho de arquivo que ele apresenta, em sua primeira crônica, no dia 2 de setembro de 1986, a partir da imagem da arca:

A emoção é tal como se fora produzida pela descoberta de arca muito antiga, em esquecido sub-solo ou sótão avoengo, repleta de revelações. Assim a experimentei ao levantar a rija capa de papelão da pesada costaneira que encerra o tesouro do primeiro volume da demorada coleção LAVOURA E COMÉRCIO. Na lombada do cartapácio, a inscrição em ouro-velho: JULHO de 1899 – JULHO de 1902 I, II, III ANOS.¹⁹³

¹⁹³ Recorte do primeiro número da Coluna “Lavoura e Comercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 2 de setembro de 1986, p.5. No Memorial Mário Palmério estão disponíveis para consulta recortes dos números 1 ao 100 e dos números 132 ao 137, este último publicado em 11 de março de 1988.

Associada ao segredo, que sai do âmbito oficial do arquivo público para o familiar, a arca como imagem usada para referir-se à retomada da história da cidade e de seus habitantes, aqui indicia uma escrita que se retém não somente em fatos históricos, a exemplo da fundação do município, seu destaque na região conhecida como Sertão da Farinha Podre, como também nas miudezas cotidianas que despertam comparações sobre os modos de vida do presente em relação ao passado, incluindo os alimentos e seus nomes que despertam uma memória afetiva. Assim, entre comentários e reproduções de antigas matérias jornalísticas sobre eleições, construção da Casa de Misericórdia, criação de gado zebu, instalação de luz elétrica ou, ainda, “a apresentação inaugural, em Uberaba, da notável invenção do cinema, à época ainda chamado de cinematógrafo”¹⁹⁴, o cronista ganha espaço para tratar dos “quintais fazendeiros”, dos alimentos caseiramente produzidos, a exemplo da farinha de mandioca, antes plena de qualidades que se estendiam inclusive ao nome, beijus, e no presente relegada à produção árida das indústrias:

[...] não se pode nem de longe, confrontar a farinha contemporânea com a farinha dos priscos tempos. A de antigamente, extraída da macaxeira – a suave e doce mandioca mansa – plantada frescamente na fértil vizinhança de um curral ou de um chiqueiro, e preparada em casa... e lavada no alegre rêgo d’água da porta-de-cozinha... e ralada à mão de moça... e espremida e coada no inteligente tipiti de taquara... e torradinha no cigano tacho-raso de cobre... e servida na forma daqueles leves, estralejantizinhos beijus, que se desmanchavam na boca... tão saborosos, tão saudosos, tão presentes na nossa memória adulta que a palavra “beiju” eternizou-se, virada em tropo designativo de bondade, encanto, supra-sumo, gostosura... metáfora de tudo que é apetitoso, como, por exemplo, “aquele amor de criaturinha, ah que tetéia, ah que beiju!”... Hoje em dia, a farinha-de-mandioca é simplesmente o fim: produzida em fábricas pelas pás e manoplas indiferentes das máquinas, a droga que nos empurram não é, não é farinha não... é piçarra árida, é um cascalhinho miúdo, granítico, insolúvel, sem-graça, desenxavido... - é um troço xingado de “farinha de pau” pelos destabocados nortistas e nordestinos!¹⁹⁵

Nesse movimento de comparação entre o presente e o passado, a farinha surge como metonímia de um tempo lento, de produção artesanal, recordado em pormenores e associado a afetos e sensações intensificados nas reticências que cortam as descrições da antiga fabricação dos beijus, esta palavra que desdobra-se no texto à maneira das fichas e anotações vocabulares, nas quais Palmério apontava sentidos possíveis para uma palavra, exemplificando-os por frases

¹⁹⁴ Recorte do número 45 da Coluna “Lavoura e Commercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 10 fev. 1987, p. 5. Pasta “Lavoura e Commercio nos bons tempos...Coluna escrita por Mário de Ascensão Palmério”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁹⁵ Recorte do número 5 da Coluna “Lavoura e Commercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 12 set. 1986, p. 5. Pasta “Lavoura e Commercio nos bons tempos...Coluna escrita por Mário de Ascensão Palmério”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

como “ah que beiju!”. Em fragmentos como este, encontramos, inclusive, traços coloquiais, a exemplo do uso de diminutivos como “estralejantizinhos”, característicos dos processos de representação da fala regional em *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre*, obras que o leitor reencontra seja por temáticas comuns ao enredo, como as fraudes eleitorais comentadas em crônicas, seja por referências diretas, caso de *Chapadão do Bugre*, citado a propósito da reprodução dos fatos em torno da chacina de Passos, fatos noticiados pelo *Lavoura e Comércio*.

No trabalho de pesquisa arquivística, cuja extensão o fez apontar ao leitor a necessidade de saber escolher “entre as muitas coisas guardadas nos arquivos de LAVOURA E COMÉRCIO, as mais agradáveis e as mais úteis”¹⁹⁶ uma vez que não dispunha “de mais quarenta anos de vida para se somarem aos muitos que já me pesam...”¹⁹⁷, Mário Palmério nos reinsere na rota das contradições e desajustes da modernidade, anunciadora da luz elétrica, do cinema e dos automóveis, ainda que o espaço ao redor não correspondesse às novidades. Desajustes que se fazem notar, por exemplo, em relação à chegada do primeiro automóvel em Uberaba, em 1907, acontecimento narrado a partir da dúvida dos moradores se seria este um “parente próximo do trem-de-ferro” ou se as “ruas, ainda não empedradas, esburacadas e lamacentas, resistiriam ao peso da máquina construída de puro ferro”¹⁹⁸. As ruas esburacadas que receberiam o automóvel são índices das fricções entre os projetos de modernização das cidades e as realidades locais que, não raro, deságuam nas tragédias coletivas e pessoais como as narradas ao fim de *Vila dos Confins* e, especialmente, em *Chapadão do Bugre*, no qual a política é atravessada pela lei dos coronéis e seu braço jagunço.

À revelia das facilidades que os ritmos do progresso proporcionavam, a nostalgia do passado relido se faz sentir, como no caso da farinha que perdera qualidade no processamento em larga escala deixando o cronista saudosos da antiga forma de produção, nostalgia que se torna também via para rememorar projetos como o da Amazônia, onde ensajou vislumbrar a terra à margem das alterações tecnológicas, o homem sem radinho de pilha e calça Lee como disse na entrevista a Randaú Marques. Sua experiência como cronista refaz, mesmo que implicitamente, alguns roteiros que percorrera, dando ao leitor a possibilidade de vislumbrar seu arquivo e seu trabalho arquivístico, atento à linguagem e às geografias, a primeira tomada como tema de observações em sua coluna a partir da referência a opções estilísticas, como o emprego da

¹⁹⁶ Recorte do número 33 da Coluna “Lavoura e Comercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 30 dez. 1986, p. 5. Pasta “Lavoura e Comercio nos bons tempos...Coluna escrita por Mário de Ascensão Palmério”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Recorte do número 98 da Coluna “Lavoura e Comercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 28 ago. 1987, p. 5. Pasta “Lavoura e Comercio nos bons tempos...Coluna escrita por Mário de Ascensão Palmério”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

“locução adverbial, que gosto de repetir, pouco usada entre nós, mas deliciosa, como em geral o são as expressões do linguajar gauchesco: ‘de recém’, em vez de recentemente...”¹⁹⁹. Já os elementos geográficos são destacados, por exemplo, pela cópia, em vários números, das localizações e antigos nomes de ruas da cidade, reconstituindo sua cartografia.

Desenhando, pelas palavras, mapas que reencenam a cidade em fins do século XIX e início do século XX, a inserem no contexto de suas relações com outros municípios, ou ainda, aparecendo ao lado de representantes de outros estados como participante central das discussões sobre a independência do Triângulo Mineiro, a escrita de Palmério destacou, inclusive, em uma das últimas crônicas guardadas em seu acervo, a geografia percorrida por grupos de jagunços cujas ações foram noticiadas pelo *Lavoura e Comércio*. Tais notícias deram ensejo não somente a referências sobre os fatos que ficcionalizara em seu romance publicado em 1965, como também a considerações sobre o “banditismo sertanejo”²⁰⁰ presente na narrativa de *Grande sertão: veredas*, obra que representaria “a magistral condensação dos episódios cujo palco mais movimentado foram as fronteiras de Minas com Goiás e Bahia”. Indicando o trabalho de pesquisa de Guimarães Rosa “nos arquivos da Polícia de Minas Gerais guardados que se encontram nos porões do quartel de Diamantina”²⁰¹, informação que averiguara na construção de seu discurso de posse, Palmério reproduz a seguinte notícia da edição de 17 de outubro de 1909 do jornal *Lavoura e Comércio*, a fim de ilustrar a atuação de grupos de jagunços:

“Em sua edição de terça-feira próxima-passada, publicou, O PAIS, um telegrama da capital goiana, noticiando que um bando de homens armados, chefiados pelos criminosos Martinho Alves dos Santos e Abílio Rodrigues Araújo, depois de atacar diversas fazendas no Estado da Baía, ameaça invadir e depredar VILA DURO, em Goiás.

“Para a defesa da localidade, - diz o telegrama -, o coronel Abílio Wolney, chefe político de VILA DURO, mantém 200 homens armados.

“Estão asilados, em sua casa, o coronel José Fernandes de Oliveira, e os majores João Crisóstomo e Lindolfo Oliveira, vindos da Baía, depois de ataque às suas fazendas, onde morreram cinco pessoas, ficando outras feridas.

“O telegrama termina, lembrando que uma harmônica ação, dos Estados da Baía, Goiás e Minas Gerais, poria termo a essa situação aflitiva para os municípios, situados nos limites desses Estados”.²⁰²

Reproduzindo esta notícia intitulada “Quadrilha de bandidos em Goiás e Bahia”, Mário Palmério apresenta uma “prova” não ficcional da violência flagrada na atuação de grupos

¹⁹⁹ Recorte do número 95 da Coluna “Lavoura e Comercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 18 ago. 1987, p. 5. Pasta “Lavoura e Comercio nos bons tempos...Coluna escrita por Mário de Ascensão Palmério”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

²⁰⁰ Recorte do número 136 da Coluna “Lavoura e Comercio nos bons tempos...”. Jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 8 mar. 1988, p. 5. Pasta “Lavoura e Comercio nos bons tempos...Coluna escrita por Mário de Ascensão Palmério”, Memorial Mário Palmério, Uniube.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem. As aspas foram mantidas como grafadas por Mário Palmério em sua transcrição.

marginais às leis estaduais, o que ancorava uma arte com sustentação na realidade local e que receberia desse recorte sua potência estética. Ainda que apresente esta informação para referir-se à produção de Guimarães Rosa, não é a este autor que ela se vincularia com mais intensidade. É em Bernardo Élis que esses fatos se explicitam na ficção em *O tronco*, romance publicado, como os dos dois autores mineiros, em 1956. As intrincadas relações e divergências entre o governo estadual e a chefia do coronel local, Abílio Wolney, que culminaram em chacina na Vila do Duro, então pertencente ao Norte de Goiás, é matéria que o autor goiano pesquisou com vistas a compor um estudo sociológico que se refez em romance. Para melhor compreender essa narrativa e aproveitando o ensejo que Mário Palmério nos dá, saímos de seu arquivo, de seu barco e suas crônicas, para entrar no arquivo e na ficção de Bernardo Élis, este autor que, professor e ensaísta, discutiu o regionalismo como via de acesso à sua obra e às de vários autores, incluindo seus contemporâneos, dedicados a revisitar os muitos confins do Brasil.

CAPÍTULO 3

BERNARDO ÉLIS E A BIBLIOTECA CAIPIRA



3.1 O inventário

Escrivão em cartório de crimes foi função exercida, em 1938, por Bernardo Élis em sua cidade natal, Corumbá, bem como em Anápolis, durante o ano de 1936. Atividade exercida concomitantemente à publicação de poemas e contos em jornais locais, o registro de fatos ligados aos desvios da ordem legalmente estabelecida se tornaria via para a composição ficcional de seu primeiro romance, *O tronco*, em cujas páginas iniciais encontramos a figura de um funcionário estadual, um coletor, dedicado ao registro de bens:

Uma indignação, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos. Um homem rico como Clemente Chapadense e sua viúva apresentando a inventário tão-somente a casinha do povoado! Veja se tinha cabimento! E as duzentas e tantas cabeças de gado, gente? E os dois sítios no município onde ficaram, onde ficaram? Ora bolas! Todo mundo sabia da existência desses trens que estavam sendo ocultados.

Ainda se fossem bens de pequeno valor, vá lá, que inventário nunca arrola tudo. Tem muita coisa que fica por fora. Mas naquele caso, não. Eram dois sítios, duzentas e tantas reses, cuja existência andava no conhecimento dos habitantes da região. [...] também no inventário havia a vontade do coronel. (ÉLIS, 2008, p. 4)

Nesta cena inicial do romance, o leitor adentra, pelo olhar indignado de Vicente Lemes, responsável pela Coletoria Estadual na vila do Duro, nos meandros de um conflito que culminaria em chacina nos embates entre o Estado, sua força policial, e os jagunços ancorados no poder dos coronéis. Dos atritos incitados pela percepção de que “também no inventário havia a vontade do coronel” à instalação de um inquérito conduzido por um juiz designado pelo governo estadual, juiz cujas ordens desencadeiam a prisão e execução de membros da família do coronel Melo, a narrativa reencena um sertão “que vivia ao deus-dará”, como o disse certa vez o autor em entrevista²⁰³, um sertão minado por “disputas fratricidas”²⁰⁴ entre os poderes federais, estaduais e municipais.

Estruturado em quatro capítulos moldados na crescente intensificação do embate, do que os subtítulos “O inventário”, “A comissão”, “A prisão” e “O assalto” são exemplares, o romance publicado por Élis em primeira edição em 1956, em segunda edição com alterações em 1967, ressalta os vazios, as contradições inerentes às ordenações estatais, cujos meios de regulação e controle social são tecidos em violentos jogos de poder. Nesse sentido, ganha

²⁰³ Em *A vida são as sobras*, 2000, p. 118. Entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, publicada pelo Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, em 1997, na revista *Remate de Males*, “Dossiê Bernardo Élis” e republicada em 2000, pela editora Kelps, Goiânia, sob a organização de José Lino Curado.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 119.

potência simbólica a estruturação da narrativa a partir de um inventário, recitado pelas omissões, pelo que no documento faltava – “duzentas e tantas cabeças de gado [...] dois sítios no município” (ÉLIS, 2008, p. 4). Sendo, em termos jurídicos, “processo, formado em juízo competente, com o fim de legalizar a transferência do patrimônio do defunto a seus herdeiros e sucessores na proporção exata de seus direitos mediante a partilha” (FERREIRA, 2004, p. 1126), patrimônio discriminado em lista, a apresentação de uma pequena parte dos bens, “somente a casinha do povoado”, rasura a legalidade mediante a qual o Estado exerce o controle sobre os cidadãos e seus bens.

Ainda que seja possível considerar corriqueiras algumas lacunas, pois “inventário nunca arrola tudo”, a omissão que indicia a “vontade do coronel” (ÉLIS, 2008, p. 4), numa prática de espoliação responsável por burlar a normatividade estatal na instauração de uma dinâmica de poder local, desencadeia a reação das instituições encarnadas nas figuras do juiz municipal, Valério Ferreira, e do coletor Vicente Lemes. Este, parente do coronel Melo, cuja trajetória na coletoria é rota que culmina no conflito armado, prenunciado em atritos anteriores, gestados nas tentativas de agir de acordo com as “leis, códigos, postulados municipais”, agir “como preceituava a legislação” numa vila em que os chefes locais tomavam o inventário como “meio para legalmente o pessoal do Foro apropriar-se de bens alheios” (ÉLIS, 2008, p. 9). Indicado ao cargo pelo filho do coronel Pedro Melo, o destacado político Artur Melo, então figura de oposição aos “Caiados, senhores do governo” (ÉLIS, 2008, p. 8), Vicente assume a coletoria sem se dobrar aos arranjos da família Melo. Sua insistência em refugar o processo de Clemente Chapadense, lavrando um “despacho, exigindo que o inventariante completasse o rol de bens, sob pena de a Coletoria Estadual o fazer” (ÉLIS, 2008, p. 4), culmina na invasão do cartório, onde, sob ameaças de Artur Melo e seus jagunços, o coletor aceita a relação de bens e o juiz confere a sentença final do julgamento.

O episódio de imposição, pela violência, do inventário tal como desejado pelo coronel e seu filho, com a conseqüente saída dos representantes das instituições estatais da vila, os quais enviam ao governador pedido de auxílio na restituição da ordem local, desdobra-se em prisões e luta armada, em cujos lances se fazem perceber as contradições do poder estatal, encarnado numa força policial de práticas muito similares ao jaguncismo. É assim, entre soldados e jagunços, que Vicente percebe, após o assassinato de Pedro Melo, que “estavam entre dois fogos. Tanto era perigosa a polícia como os jagunços”, indistinção entre a justiça, os representantes da lei, e o banditismo, não mais percebidos como antagônicos, que o juiz Valério condensa na ideia de que “nem governo não quer saber de justiça. Ele apoia nós para fazer aquilo a que a lei não dá direito” (ÉLIS, 2008, p. 162). Se, por um lado, os donos de terras

valiam-se dos jagunços para manter um poder que independia das leis, estas também eram burladas por um governo que perseguia e esmagava lideranças locais. Fricções entre a normatividade reguladora das relações sociais pela escrita e a realidade que escapa aos seus processos ordenadores, dos quais o inventário é figura exemplar e, no caso de *O tronco*, mais do que ter lastro no real, deste é recriação.

Reencenando os gestos de escrivão em cartório de crimes, Bernardo Élis tece o romance a partir do recolhimento de informações sobre o conflito que teve lugar em São José do Duro, atual cidade de Dianópolis no Tocantins, entre 1918 e 1919. Recolhimento que se dá na busca e leitura de relatos registrados em delegacias, em jornais da época, bem como relatos captados em conversas com alguns dos envolvidos, como Sebastião de Brito Guimarães, o coletor que recusara o inventário de Vicente Belém, com a conseqüente invasão do cartório por Abílio Wolney e seus jagunços. Elemento central no conflito que se armara em São José do Duro, bem como na reconstrução da disputa patrimonial no romance, o inventário pode nos permitir acessar a literatura e o arquivo de Bernardo Élis de maneira a reencontrarmos seus gestos de intelectual engajado na inserção de Goiás, sua cultura e história, nos panoramas nacionais. Em seu arquivo, alocado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade de Campinas, alguns documentos relacionados à composição de *O tronco* sinalizam sua dedicação ao estudo das questões pertinentes a Goiás, sua história, cultura, geografia, seus conflitos sociais e políticos concentrados, especialmente, nas disputas de terras, disputas de poder que se faziam notar com intensidade no episódio que, em entrevista a Miguel Jorge, rememorara como um “acontecimento que encheu todo o sertão ao tempo de eu menino”²⁰⁵.

Planejado como um ensaio, “um estudo das lutas do Duro à luz da história, da sociologia e da economia”²⁰⁶, o texto que se constituiu em romance foi preparado a partir de uma série de notas e observações organizadas à maneira de relatórios, pelos quais minuciosas descrições constituem um registro dos acontecimentos. Tais descrições sobre o lugar e as pessoas envolvidas nas “lutas do Duro” nos inserem no ritmo dos processos inventariantes perceptíveis na organização das mesmas em listas, em itens que abarcam desde apontamentos sobre clima, altitude, atividades econômicas, número de casas, a esboços de genealogias pelas quais os vínculos de parentesco dão a perceber as disputas patrimoniais, as relações de bens, posses e cargos desempenhados por membros diversos da família Wolney. Semelhantes observações e

²⁰⁵ Em “Entrevista com o escritor Bernardo Élis feita pelo contista Miguel Jorge”. Datiloscrito, 1968, fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1101.

²⁰⁶ Ibidem.

descrições ocupam, por exemplo, um caderno cuja contracapa traz a inscrição: “1. Primeiros apontamentos; 2. Informações Gerais; 3. Tentativa de redação narrativa; tentativa de estruturação”²⁰⁷. Seguindo esta ordenação, encontramos as informações sobre São José do Duro, referentes à altitude, “700 metros”, clima, ameno com “chuvas regulares”, solo, dos tipos arenoso e vermelho, economia, baseada na “criação de gado”, organização municipal no ano de 1919, quando a vila contava com “+ ou – 30 casas” sendo uma a que “servia de cadeia, no interior da qual havia um tronco”, informações sequenciadas por dados das “famílias principais do lugar”²⁰⁸.

É a família Wolney o eixo central de uma genealogia tecida a partir do patriarca, Joaquim Wolney, cuja origem e descendência explicitam as alianças que o fizeram destacada figura na política local: “Essa família era Aires Cavalcante. Tendo o velho Joaquim Aires Cavalcante adotado o nome de Wolney. Esse descendente de Alexandre é procedente do Piauí, havendo casado, em Conceição do Norte, com Maria Jovita Leal, que descendia da família Leal”, esta sendo a de “maior projeção econômica”²⁰⁹ do estado. Ao patriarca, cujas posses se estendiam aos corpos dos que estavam a seu serviço – “tinha, em geral, de 30 a 40 homens nos seus serviços. Todo homem que entrava em seu serviço só saía para o cemitério”²¹⁰ –, estão associados nomes importantes no desenrolar dos acontecimentos, caso do coletor Sebastião de Brito, cujos dados biográficos são detalhados em anotações registradas no mencionado caderno e em versões datilografadas do texto:

Sebastião de Brito Guimarães era primo de Abílio, natural de Conceição do Norte, havendo nascido na fazenda Taipas. Seu pai era João de Brito Guimarães, neto do velho Custódio. Foi criado na fazenda Taipas, até os 15 anos. Aí, morrendo seu pai, foi para Conceição do Norte para companhia de seu irmão José de Brito. Em 1902, em S. José do Duro, casou com uma sobrinha de Joaquim Wolney e se tornou concunhado de Abílio, que se casou com uma irmã de sua mulher. Foi escrivão do Judicial e Notas, nomeado por Abílio, que era juiz municipal.²¹¹

Os laços familiares entre Abílio, filho do coronel Joaquim, e Sebastião desempenham no texto, em suas primeiras versões, a função de um fio condutor pelo qual compreendemos os vínculos abalados por discordâncias em relação a inventários, motivos de constantes desavenças e disputas que culminaram em conflito armado, conflito renunciado nas tensões

²⁰⁷ Caderno brochura, pequeno; anotações escritas a caneta e a lápis; páginas numeradas pelo autor. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1059.1.

²⁰⁸ Ibidem, p. 1 e 3.

²⁰⁹ Ibidem, p. 5.

²¹⁰ Ibidem, p. 28.

²¹¹ Datiloscrito, “3ª prova”, p. 11. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1061.

políticas decorrentes da atuação ambígua de Abílio Wolney junto ao Partido Caiadista. Partindo de dados biográficos, Élis registra em versões iniciais do texto os fatos que, em 1909, provocaram a aproximação entre Abílio, filho dileto de Joaquim Wolney, e os membros do Partido Caiadista, o que lhe valera a liderança política no Norte de Goiás. Liderança ameaçada quando, empenhando seu apoio também aos adversários de Caiado, Abílio se afasta deste e, após tentativa frustrada de oposição por jornal ao lado de Moisés Santana, deixa a capital e retorna a São José do Duro, ali encontrando nos cargos de juiz e coletor dois aliados do partido de Caiado e Eugênio Jardim, Manuel e Sebastião, este convidado a ocupar o cargo na coletoria e “acalmar a política”²¹² local. O retorno de Abílio à vila e os atritos com as autoridades estabelecidas pelo governo de Eugênio Jardim são os fatos que desencadeiam a invasão do cartório, a chegada do juiz Calmon para instalação do inquérito e a luta decorrente do processo, constituindo uma sequência narrativa próxima de um relato documental que se vale de informações colhidas em depoimentos, relatórios e ofícios publicados em 1919 no jornal *Correio Oficial*.

Reelaborando esta sequência narrativa, iniciada pelo retrato de Joaquim e Abílio Wolney, Bernardo Élis compõe uma versão, indicada como “5ª prova”, em que o enredo se abre com a focalização do coletor lendo o inventário de Vicente Belém: “Sebastião de Brito tomou os autos, folheou-os e riu-se. Um homem rico como Vicente Belém e sua viúva só apresentando a inventário a casinha do povoado! Ora, bolas! E as trezentas e tantas cabeças de gado? E os dois sítios do município?”²¹³. Nessa reconfiguração textual, acompanhada na “4ª prova” da alteração dos nomes dos personagens, adentramos no romance tal como apresentado em primeira edição, em 1956, romance em que um narrador em terceira pessoa nos aproxima do olhar do coletor, um olhar que se contrapunha aos desmandos da família cuja genealogia ocupava as páginas iniciais das versões anteriores. Através desse personagem, focalizado de forma a intensificar os desdobramentos de uma questão que, pertinente às letras, à documentação, resulta em luta armada, os detalhes sobre o município, o coronel e seus familiares, os episódios de violência praticados pelos mesmos, são alinhavados de maneira a nos permitir reencontrar os rastros das pesquisas que ocuparam cadernos como o anteriormente mencionado. É, inclusive, o coletor Sebastião de Brito o interlocutor indicado pelo escritor, na

²¹² Caderno brochura, pequeno; anotações escritas a caneta e a lápis; páginas numeradas pelo autor. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1059.1, p. 30.

²¹³ Datiloscrito, “5ª prova”, com riscos e anotações a caneta e a lápis, p. 1. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1062.

referida entrevista a Miguel Jorge, como um dos responsáveis por lhe instigar o desejo de transformar o estudo sobre São José do Duro em ficção:

À proporção, porém, que comecei a colher material e a conversar com os informantes, especialmente o sr. Sebastião de Brito que aparece no “O Tronco” com o nome de Vicente Lemes, fui-me entusiasmando, até que não resisti, troquei os nomes verdadeiros por outros inventados, intercalei alguma coisa de imaginação e criei “O Tronco”. Reconheço que o documento permaneceu muito transparente.²¹⁴

Este pendor documental, relacionado pelo escritor a uma transparência que indiciava os fatos históricos entremeados à ficção, é característica que, perceptível em outros textos que publicou, foi lida por Enid Yatsuda Frederico (2005, p. 126) como “fidelidade a acontecimentos e à documentação reunida” resultante do “método de criação literária de Bernardo Élis”, método que “incluía a realização de intensas pesquisas sobre o assunto que ele pretendia fosse o tema de sua produção”. Motivo de interesse e de destaque em leituras como a de Enid Yatsuda, tal fidelidade à documentação é traço que desencadeou controvérsias como a protagonizada por Jarmund Nasser, que acusara o escritor de falta de originalidade em artigo publicado no *Jornal de Notícias* de Goiânia, em 30 de novembro de 1956, e republicado doze anos depois no Suplemento de *O Popular* – razão da resposta irônica do autor publicada sob o título “‘O Tronco’ é comum – original é a portaria de Jarmund Nasser”²¹⁵. Sendo, em 1968, secretário de educação e cultura do estado de Goiás, Nasser, que acusara Élis de plagiar o texto de Guilherme Coelho, relator da comitiva envolvida nos conflitos do Duro, pode ser, então, acusado de falta de originalidade ao republicar, sem alterações, um juízo passado, sem para tanto refletir que, para o crítico, “interessa numa obra literária [...] a estrutura narrativa, o ponto de vista, o drama, o fluxo de consciência, aspectos impressionistas ou expressionistas, construção frasal, etc.. O ‘assunto’, em si, é secundário”²¹⁶.

Ainda que, em se tratando de literatura, os elementos de composição textual responsáveis pelo efeito estético devam interessar mais ou tanto quanto o conteúdo, os vínculos deste com o contexto regional, seus traços e sua história, instigaram opiniões conflitantes e atritos não somente por parte de alguns críticos e leitores, como também por parte de alguns familiares. Nesse sentido, é exemplar um episódio narrado pela irmã do escritor, Hilda, em seu diário em 1944, ano de lançamento de *Ermos e gerais*, livro de estreia que angariara a boa recepção de Monteiro Lobato. Entre os familiares a recepção fora diversa: a mãe, Marieta,

²¹⁴ Em “Entrevista com o escritor Bernardo Élis feita pelo contista Miguel Jorge”. Datiloscrito, 1968, fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1101.

²¹⁵ Recorte do jornal *Cinco de Março*, Goiânia, 1968, p. 2. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1103.

²¹⁶ *Ibidem*.

queimara o livro, desgostosa com a leitura de contos que davam de Corumbá uma imagem ruim, expondo a terra e seus habitantes em suas mazelas. Nas palavras de Hilda, em anotação do dia 3 de setembro de 1944, a mãe “estava toda apaixonada com o livro de Élis”, e explica:

O livro do Élis foi publicado pela bolsa de publicações Hugo de Carvalho Ramos. Uma coleção de contos e tem o nome de “Ermos e gerais”. Não os li. Mamãe leu alguns trechos, ficou muito triste. Papai leu-o todo e o mesmo aconteceu. Ele descreve os personagens muito brutos, o cenário é Corumbá e ainda fez o grande mal de empregar a 1ª pessoa, como se fosse trechos da vida dele. Acabou mamãe queimando o livro. Deixou a capa, encadernada muito bonita e a página com a dedicatória, que foi pior do que o livro porque diz ele que escreveu pensando em sua terra natal. Pobre Corumbá, já é tão má a fama que tem e agora um seu filho ainda diz daquelas coisas tão horríveis.²¹⁷

Em primeira pessoa são contos como “André Louco”, inspirado, como o escritor relata a Miguel Jorge, no amigo “Andresinho [...] cuja morte, certa noite de novena, me espantou deveras. Ninguém esperava que morresse tão logo, embora todos soubéssemos que sua loucura, vinda da puberdade, era quase irreversível”²¹⁸. A loucura de André é fio pelo qual se alinhavam cenas de uma cidadezinha pacata, focalizada a partir de lances da infância de um narrador que recompõe episódios familiares, os causos da negra Joana, as rezas da mãe em noites que o louco, amarrado na prisão, gritava, os protestos do pai, figura de destaque no lugar. Certas correspondências com o real, como o nome de André, mantido na ficção, a venda paterna, o hábito de leitura do pai, a religiosidade da mãe, a convivência com uma contadora de causos ou, ainda, o ambiente tacanho que, no conto, mereceu de um dos personagens a reflexão de que precisavam do louco, pois “sem o Louco ninguém aguenta a insipidez da cidade” (ÉLIS, 2005, p. 84), podem ter estimulado as desconfortantes impressões de que o escritor usara “trechos de sua vida”.

Tais detalhes, possíveis de serem comparados com a realidade de Corumbá como sinaliza a irmã do escritor, detalhes que, em relação ao romance *O tronco*, Jarmund Nasser vinculava à cópia de relatórios de Guilherme Coelho, são interessantes vias para desdobrar a figuração do inventário na literatura de Bernardo Élis como inscrição de dados vinculados à cultura, história e geografia de Goiás, bem como opção estética que encontra no excesso das coisas, excesso de representação do real, meios para encenar um debate concernente à política. Interpretado assim, nas possibilidades dicionarizadas de “lista discriminada, registro, relação, rol de mercadorias, bens [...] descrição ou enumeração minuciosa” (FERREIRA, 2004, p.

²¹⁷ Fragmento do diário de Hilda Curado cedido por Ramir Curado, em cujo acervo pessoal, em Corumbá, encontram-se este e outros diários escritos pela irmã de Bernardo Élis.

²¹⁸ Em “Entrevista com o escritor Bernardo Élis feita pelo contista Miguel Jorge”. Datiloscrito, 1968, fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1101.

1126), e também, como sugere Maria Esther Maciel (2009, p. 70), enquanto “invento/invenção (coisa imaginada, criada, feita, engendrada)”, o inventário é eixo que, ganhando centralidade na estrutura de narrativas como *O tronco*, nos insere nas dinâmicas de uma arte que se vale, inclusive, do que seria descartável no processo de descrição de cenas e corpos de modo a torná-los mais visíveis, mais incômodos, no espaço da representação – incômodos a ponto de desencadear reações que culminam na invalidação ou, como no caso exemplar narrado por Hilda, na destruição do texto. A este excesso descritivo está relacionado um traço estético recorrente na escrita de Bernardo Élis, traço que pode ter desencadeado o espanto, o desgosto diante de histórias que, nas palavras de Hilda, retratavam de Corumbá “cousas horríveis”: o grotesco.

Em artigo dedicado a revisitar as produções do autor goiano, Albertina Vicentini destaca o grotesco como novidade central de *Ermos e gerais*, traço que teria lastro em livros posteriores. Instigando não somente o terror, mas a repulsa e o nojo, o grotesco nos contos intensifica, inclusive pela via do riso e da ironia, a crueldade e a crueza que fazem pontes com o naturalismo de início de século, o naturalismo “como forma de interpretação social, e com que o grotesco moderno tem muito a ver” (VICENTINI, 2005, p. 138). Assim, se retornamos ao conto “André Louco”, percebemos em cenas diversas um trabalho de descrição que instiga a repulsa e o nojo, de forma a assinalar uma violência intensificada pelo contraste entre a suposta piedade dos que rodeavam André, num constante desfiar de novenas, e os castigos impostos ao corpo amarrado no moirão do curral no sítio de seus irmãos, “nu, ao relento, debaixo do sol e da chuva, debaixo do frio nevoento do fim de seca. Os bichos-de-pé pegaram a tomar conta de seus dedos, de seus calcanhares, de seu nariz, de suas orelhas” (ÉLIS, 2005, p. 103). Corpo que passou a atrair também varejeiras “cada dia mais numerosas. De manhã cedo, nas noites quentes de setembro, o corpo de André amanhecia como se lhe houvessem atirado punhados e punhados de farinha de mandioca – eram ovos de mosca”, problema que tentaram solucionar atirando-lhe creolina, cuja consequência fora intensa torção do corpo erguido por uma corda, ficando o louco “gesticulando no ar, aos gritos, pingando pus, creolina, corós e podriqueira” (ÉLIS, 2005, p. 106-107).

Semelhante procedimento narrativo ocupa especialmente as partes finais de *O tronco*, no decorrer da ocupação da cidade pelos jagunços e as tentativas de resistência da população junto à força policial. Confinados em poucas casas, com vistas a resistir aos ataques remetidos por Abílio Batata e Roberto Dourado, chefes que Artur Melo procurara a fim de vingar a morte do pai, os habitantes da vila são focalizados no tumulto de casas onde moscas voavam “caindo no arroz quente cozido com carne-seca, que o povo comia apressadamente”, povo do qual

desprendia-se um “bafo de inhaca, de subaco suado, de roupa preguenta de suor e de lama. Chulé” (ÉLIS, 2008, p. 186). Quadro que se intensifica durante os embates, quando os corpos passam a se acumular em ruas e casas: “pelos fundos dos quintais e na grotinha os homens mortos inchavam, iam ficando empazinados, arrebentavam os cinturões com um estouro fofo, como se fosse jenipapo caindo. As varejeiras eram tantas que ninguém suportava”, varejeiras cujos ovos surgiam “em cachos brancos nas ripas, nos caibros, nas telhas, caindo no chão, nas panelas de comida, nos pratos”, descrição acrescida da informação de que as casas não eram asseadas, “com meninos obrando, com os panos molhados de urina e sujos de cocô sem ser lavados, empestando o ambiente com sua catinga” (ÉLIS, 2008, p. 258).

Tais cenas, cujo efeito estético se delineia a partir da recitação inclusive das excrecências humanas, incitando o asco e a repulsa, lidas a partir do grotesco em seus vínculos com o naturalismo podem sugerir mais do que um excesso, um materialismo cru que espanta o espectador; podem sugerir, na acumulação de dados, a opção política do autor, especialmente se tomamos o naturalismo como “forma de interpretação social”, como o sugere Vicentini. As descrições, os detalhes, incluindo o que consideraríamos excessivo, inventariados no romance e em contos como “André Louco”, podem ser tomados enquanto ensejo de uma arte mais democrática, como o lê Jacques Rancière ao tratar do romance realista no texto “O efeito de realidade e a política da ficção” – texto que nos fornece interessantes chaves de leitura em torno da literatura de Bernardo Élis, considerando, inclusive, seu apreço pelas obras de Gustave Flaubert, autor mencionado nas proposições de Rancière.

É retornando ao ensaio “O efeito de realidade”, publicado em 1968 por Roland Barthes, que Jacques Rancière propõe ao leitor um caminho para a ressignificação das constantes descrições constituintes das obras realistas. Para tanto, um detalhe focalizado por Barthes no conto “Um coração simples”, de Flaubert, é retomado como signo pelo qual uma polêmica pode ser redesenhada, a polêmica que ocupara críticos, como Barbey d’Aurevilly, contemporâneos ao autor de *Madame Bovary* e da qual a leitura barthesiana parece ser lastro. Ao deter-se sobre a presença de um barômetro que, no conto, é assinalado junto a um piano sobre o qual se abrigava um monte piramidal de caixas, Barthes, como o relê Rancière, percebe, à semelhança de Barbey, um excesso de informação que funciona como comprovação do real, comprovação que indicia a inutilidade do detalhe na estrutura narrativa. Podendo ser descartado, uma vez que “o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova a sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido”, o detalhe causa uma perturbação na organicidade dos textos, sua estrutura, de maneira a permitir leituras divergentes, como de outros contemporâneos de Flaubert, atentos ao que parece, mas não é

inútil, uma vez que existiria uma “significação política dessa maneira de escrever: isto é democracia” (RANCIÈRE, 2010, p. 76, 78).

Aproximando-se dessa possibilidade interpretativa, Rancière lê no excesso de representação das coisas, seu embaralhamento no corpo textual, uma “nova cosmologia social”, cosmologia que torna possível dizer que o barômetro no conto de Flaubert “não está lá para comprovar que o real é o real”, ele está na cena para sinalizar uma vida ligada às minúcias das tarefas cotidianas: “a questão não é o real, é a vida, é o momento quando a ‘vida nua’ – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados” (RANCIÈRE, 2010, p. 78, 79). É a vida não mais da aristocracia, mas de homens e mulheres desconhecidos, “por exemplo, da velha empregada de Flaubert”, que pulsam na mesma profusão em que os espaços são preenchidos por detalhes diversos, pulsam no ritmo de paixões que instauram no romance realista uma “nova sensibilidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 79), aquela responsável por alinhar democraticamente, no mesmo texto, as vidas aristocráticas e aquelas percebidas como insignificantes, as coisas que significam e as que seriam consideradas descartáveis.

Nesse sentido, ao notar as relações entre os objetos descritos e as vidas que perpassam a narrativa, Rancière (2010, p. 78) se vale, com certa ironia, das potencialidades da palavra coração inscrita no título do conto de Flaubert, para sinalizar que “o foco no efeito de realidade perde de vista a verdadeira ruptura que está no coração da ficção estética²¹⁹”, ruptura relacionada à “questão política envolvida no excesso ‘realista’”. No “coração da ficção” está a quebra de hierarquias estéticas com o conseqüente desordenamento das hierarquias de classe no espaço ficcional – vínculos entre a arte e a política que sinalizam uma novidade, de certa maneira, percebida por Bernardo Élis quando, em entrevista intitulada *A vida são as sobras*, elencou o romance de Flaubert como uma das obras que gostaria de ter escrito. E tal desejo se devia ao fato de considerar *Madame Bovary* “uma obra-prima que revolucionou a arte literária. Pela análise da sociedade, da época e dos temperamentos humanos em jogo, pela arte com que são tratadas as frases e as palavras e são construídas as cenas” (ÉLIS, 2000, p. 164). A atenção às palavras, à construção de cenas em que estão em jogo temperamentos e conflitos sociais, incluindo minúcias que, relacionadas aos corpos, podem, como mencionamos, desencadear

²¹⁹ A expressão “ficção estética”, acionada por Rancière, pode ser compreendida a partir das considerações que o autor tece em seu ensaio *A partilha do sensível: estética e política*, ao qual fizemos referência no primeiro capítulo. Neste, comentamos as distinções que o ensaísta tece entre três regimes de arte: o ético, o representativo e o estético que singulariza a arte quebrando regras e hierarquias internas, tal como percebido nos romances realistas.

repulsa e asco, é traço constitutivo do trabalho de Bernardo Élis, traço que aproxima sua arte, inclusive pelos excessos, do realismo como via pela qual, nos termos de Rancière (2010, p. 79), o “efeito de realidade” se constitui em “um efeito de igualdade”.

Não sendo a igualdade “equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista” (RANCIÈRE, 2010, p. 79), o “excesso realista” implica que qualquer pessoa pode sentir qualquer coisa, o que significa que pessoas de diferentes classes podem ocupar com sentimentos semelhantes o espaço da representação. Nesse sentido, se tornam significativas cenas de *O tronco* em que as mulheres de soldados, trabalhadores, pequenos lavradores refugiam-se amedrontadas em condições semelhantes à da família do coronel Melo, cuja residência é igualmente focalizada na impossibilidade de asseamento, o quarto da matriarca Aninha notado pelo sobrinho Vicente como “imundo. Excremento pelo chão, que estava mijado de menino. O pessoal ali amontoado, só mulheres e crianças, sem água para higiene, fedida, fedida a azedo” (ÉLIS, 2008, p. 235). Podemos, aliás, pensar que este aguçamento discricional que deságua em asco, traço possível de ser vinculado ao naturalismo, estética ligada ao realismo em arte, além de igualar personagens envolvidos nos conflitos, emparelhando também seus sentimentos (como o medo que a todos assalta), chama atenção para situações e vidas que de outra forma não atrairiam o olhar do leitor. A vida de André, de Supriano que, no conto “A enxada”, tem as mãos estraçalhadas ao transformá-las na ferramenta que lhe fora negada pelo coronel, as vidas dos homens e mulheres expostos à degradação na vila do Duro, no espanto e nojo que podem provocar, mobilizam no texto e pelo texto uma discussão pertinente à política.

É, assim, nos cruzamentos entre arte e política que encontramos a potência e os limites da escrita de Bernardo Élis. Autor ligado ao Partido Comunista quando da composição desse romance, definido por ele, em *A vida são as sobras*, a partir dos preceitos do realismo socialista, o viés ideológico de sua escrita se torna perceptível no intuito de denunciar “o abandono em que jaziam as populações sertanejas, apenas lembradas para formar tropas do exército e pagar alguns impostos” (ÉLIS, 2000, p. 118). Deixando de ser somente números para o exército e para os impostos, tais vidas passam a ser registradas no espaço da representação de forma a fazerem ecoar, inclusive, a percepção de serem peças nos jogos de poder, percepção presente quando, em discurso indireto livre, o narrador expressa a sensação dos soldados sobre um conflito que consistia em “sacrifício besta. Eles morrendo ali, enquanto na Capital e no Rio de Janeiro os políticos estariam gozando a vida, criando os filhos, vivendo alegremente” (ÉLIS, 2008, p. 233). A ficção torna-se, desse modo, via para inscrições ou, ainda, para o aguçamento de impressões e fatos que um estudo sociológico não viabilizaria; ficção tecida no intercâmbio

com a pesquisa historiográfica, cujos rastros se dão a perceber no texto publicado e nos esboços que o precederam.

Esboços, como em datiloscrito intitulado “3ª prova”, nos quais encontramos uma cena que se torna relevante ao trazer, fundida à voz narrativa, o discurso de um soldado, Ferreirinha, que pensa, ao ver um colega de farda morto, nas lutas operárias e na necessidade de opor-se à opressão e à miséria. Sendo um leitor, conhecedor de “quase toda a biblioteca de Goiás, o Gabinete Literário”, Ferreirinha recorda sua convivência com um antigo patrão alemão e as conversas que tivera com este sobre as condições de trabalho na Europa:

[...] o alemão contava como era a vida na Europa. Falava de greves, de lutas de operários para obter menos horas de trabalho, para obter melhores salários, para obter liberdades e garantias. [...]

– Lá também tem roceiros? – perguntava Ferreirinha. Sim. Lá havia roceiros, mas eles não eram feito os roceiros de Goiás. Por lá não havia arrendamento de terra. Cada qual tinha seu pedaço de chão ou ganhavam salário. Não eram homens escravizados ao patrão, como em Goiás, não eram homens explorados tão cruelmente, sem direito sequer de abandonar o emprego.

Ferreirinha ouvia o alemão, Ferreirinha lia os livros do Gabinete Literário, mas Ferreirinha não entendia como poderia haver camarada com liberdade, sem patrões que os pudessem meter o couro e até matar. Só naquele dia, com Bahianinho morto ali no chão da casinha do Duro, foi que Ferreirinha compreendeu tudo. Compreendeu que o Brasil era governado pelos donos de terras, do gado, que dispunham dos empregos públicos, dos soldados e do dinheiro e dos impostos. Só naquele dia Ferreirinha compreendeu que Abílio Wolney, Bastos, Caiado, Bulhões e Jaime viviam à larga, porque chupavam o sangue e a vida de homens como Bahianinho, Belisário e Cachopa [...].²²⁰

Na contundência social dessa reflexão, transparece a voz autoral responsável por frisar a causa operária colocada em pauta pelo Partido Comunista, cuja bandeira de protestos se torna perceptível nestas linhas, pelas quais compreendemos a referência à estrutura do romance feita por Élis, em *A vida são as sobras*. Dizia ele que os capítulos foram compostos de forma a delinear um movimento dialético de “tese, a antítese e a síntese”, a primeira referente ao “universo da região, com seus conflitos latentes”, com a “harmonia dominada pelo respeito aos mais velhos”; a segunda à “quebra da harmonia e a deflagração da luta” e a terceira à derrota das duas partes “para surgir um universo diferente, de integração à nacionalidade e às suas leis nacionais” (ÉLIS, 2000, p. 124). Tal integração, posterior à luta, não se daria na ação, mas no discurso especialmente de Ferreirinha, pelo qual ocorre a compreensão da luta de classes, da

²²⁰ Datiloscrito, “5ª prova”, p. 204. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1062.

opressão sofrida, compreensão que gesta a esperança de surgimento de um possível “universo diferente”, um Brasil “que não fosse mais aquela miséria que era o Duro e que era o sertão”²²¹.

Mantida na versão publicada em 1956, esta cena não permanece na reedição do romance em 1967, pela José Olympio. Nesta, a síntese, não realizada, se insinua na esperança esboçada por Vicente, ao final da luta, enquanto fugia da vila e da perseguição de Artur, momento em que imagina que o embate não fora inútil, pois os coronéis pereceram e outra ordem poderia surgir. Aliás, esta segunda edição do romance, da qual as demais são reproduções (como a de 2008 aqui utilizada) traz diversas alterações em relação à primeira edição, publicada pela editora Martins em 1956. Cenas como a de Ferreirinha pensando na causa operária ou da sertaneja que se tornara chefe de jagunços, Berandolina, cuja história é acionada no trajeto do juiz e dos soldados rumo ao Duro, são mantidas nessa primeira edição que acompanha o texto corrigido na “4ª prova”. No livro de 1956 pertencente ao acervo do escritor, o trabalho de reescrita do texto se dá a perceber em diversas notas, reestruturações de cenas, substituição de expressões, cortes e acréscimos. Alterações que marcam um cuidado com a composição estética do texto, com os detalhes na construção de cenas pelas quais se inscrevem vidas que, como sinaliza Rancière (2010, p. 79), participam de eventos “que merecem ser relatados”.

Exemplo de tais alterações encontramos já na primeira página do romance, nas linhas iniciais em que “Vicente Lemes tomou os autos, folheou-os e riu-se” (ÉLIS, 1956, p. 9), riso que na segunda edição se transforma em raiva: “Uma indignação, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos” (ÉLIS, 2008, p. 4). A raiva, mais que o riso irônico, introduz o leitor no clima de disputas e atritos crescentes ao longo da narrativa, cujas cenas são expandidas de forma a tornarem-se mais descritivas, mais próximas do olhar e das sensações dos personagens, pelos quais o ritmo ascendente da violência torna-se sensível ao leitor. A indignação de Vicente expressa nas primeiras linhas é nesse sentido exemplar, indignação que ganha reforço na repetição dos bens ocultados do inventário em fragmento acrescentado na segunda edição²²², assim como é exemplar a imagem da vila

²²¹ Trecho constante na página 125 do datiloscrito indicado como “3ª prova”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1061.

²²² Em primeira edição a cena é: “Vicente Lemes tomou os autos, folheou-os e riu-se. Um homem rico como Clemente Chapadense e sua viúva apresentando a inventário apenas a casinha do povoado! Ora, bolas! E as trezentas e tantas cabeças de gado? E os dois sítios do município? Pela segunda vez Vicente Lemes despachou, exigindo que o inventariante completasse o rol de bens, sob a pena de a Coletoria o fazer. Vicente levantou-se do tamborete e chegou à janela da casa [...]” (ÉLIS, 1956, p. 9). Já em segunda edição é esta a cena inicial: “Uma indignação, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos. Um homem rico como Clemente Chapadense e sua viúva apresentando a inventário tão-somente a casinha do povoado! Veja se tinha cabimento! E as duzentas e tantas cabeças de gado, gente? E os dois sítios no município onde ficaram, onde ficaram? Ora bolas! Todo mundo sabia da existência desses trens que estavam sendo ocultados. Ainda se fossem bens de pequeno valor, vá lá, que inventário nunca arrola tudo. Tem muita

percebida pelo olhar do coronel Pedro Melo após muitos a abandonarem em virtude da invasão do cartório. Se na primeira edição a partida do juiz, do coletor, do agente do correio, que ficara amarrado sob o sol durante a invasão, é descrita de forma concisa, em segunda edição a cena se amplia pelo olhar do coronel. Da imagem dos homens fugindo, o “Juiz Valério Ferreira; depois era a vez de Vicente Lemes com a família e mais a sogra Benedita Melo, Argemiro Félix, Moisés e outros. Agora, só os passarinhos voavam pelo Largo de casas fechadas e tristes, pousando em nuvens compactas ali perto da grotá. Eram pássaros-pretos e papa-capins.” (ÉLIS, 1956, p. 63), a cena estende-se, reelaborada na sensação do poder esvaindo-se com o abandono da vila:

E, assim, um dia, partiram da Vila Vicente com a família, Benedita Fernandes com os agregados, Argemiro Félix e Moisés igualmente com família. Sentado na calçadona alta, o velho Pedro Melo não achava aquilo muito bom, mas não confessava. Ficava quieto, olhando as casas fechadas, o povoado mais triste, os passarinhos pousando em nuvens compactas nos assa-peixes da grotá. Eram pássaros-pretos, papa-capins, rolinhas fogo-apagou e o diabo das almas-de-gato com seus pios enjoados, piando, piando horas a fio. Por fim, também as janelas e as portas do casarão de Pedro Melo deixaram de se abrir. (ÉLIS, 2008, p. 58)

Pelo olhar do patriarca, a ruína do povoado, destroçado nas lutas, se prenuncia; olhar que capta as casas e a natureza ao redor, os pássaros mais numerosos em espécies do que em versão anterior. Apurando cenas e ações, o texto se apresenta mais descritivo em termos de constituição de paisagens, bem como mais apurado na composição linguística, dinamizada por uma coloquialidade presente, sobretudo, na fala de vaqueiros e soldados – coloquialidade que podemos ainda relacionar aos mencionados vínculos entre a arte e a política, no sentido de uma opção mais democrática de ficcionalização das vidas, das vozes de vaqueiros e trabalhadores rurais como os que ocupam as páginas de *O tronco*.

O cuidado com o registro de palavras e expressões coloquiais, de teor regional, torna-se perceptível, por exemplo, na alteração de uma fala do vaqueiro Belisário que, em conversa com Casemiro, também empregado do coronel, conta a perseguição que este fizera a Florêncio, homem que fugira do serviço imposto pelos Melos. Dizia Belisário a Casemiro, em versão de 1956, que se o jagunço “Resto de Onça pegasse Florêncio, sabia que castigo aplicar-lhe. Amarrá-lo-ia pelas munhecas à trave do sobrado e chicotearia até que Florêncio desfalecesse”

coisa que fica por fora. Mas naquele caso, não. Eram dois sítios, duzentas e tantas reses, cuja existência andava no conhecimento dos habitantes da região. A vila inteira, embora ninguém nada dissesse claramente, estava de olhos abertos assuntando se tais bens entrariam ou não entrariam no inventário. Lugar pequeno, ah, lugar pequeno, em que cada um vive vigiando o outro! Pela segunda vez Vicente Lemes lavrou o seu despacho exigindo que o inventariante completasse o rol de bens, sob a pena de a Coletoria Estadual o fazer. Aí, como quem tira um peso da consciência, levantou-se do tamborete [...]” (ÉLIS, 2008, p. 4).

(ÉLIS, 1956, p. 53), fala que guarda uma linguagem mais próxima da normatividade gramatical, no uso, por exemplo, da mesóclise “amarrá-lo-ia”. Recurso apagado, em segunda edição, na acentuação da oralidade de uma afirmativa que passa, inclusive, a registrar diversa pronúncia do nome Florêncio: “se pegassem Folorenço, amarrariam ele à trave do sobrado e meteriam o chicote até o bicho perder os sentidos” (ÉLIS, 2008, p. 47) – aqui significativa também a substituição do verbo desfalecer pela expressão mais oral “até o bicho perder os sentidos”.

A atenção a detalhes que incluem a linguagem coloquial, num trabalho cujo processo os manuscritos e datiloscritos visibilizam, sinaliza o pendor para o descritivo e o documental que, ligando a arte de Bernardo Élis a uma opção política, encontra no “excesso de representação das coisas”, como sugere Rancière, uma via não somente para a exposição de questões sociais, como também para a apresentação de um espaço geográfico: Goiás. A composição de um romance em torno do conflito em São José do Duro corresponde, como sugere Pauliane de Carvalho Braga (2019, p. 94), em estudo dedicado à questão do comunismo e do campesinato em Bernardo Élis, a “recriar um universo de atraso e abandono, marcado pela violência e capaz de representar os inúmeros massacres ocorridos nos sertões brasileiros que não foram registrados por nenhum livro de história”. E, poderíamos acrescentar, corresponde também a apresentar um sertão específico, o goiano, dado a conhecer em seus aspectos sociais, culturais, econômicos e geográficos acionados na construção desse romance desenhado na fronteira com a história.

Estes aspectos seriam, como destaca ainda a mencionada pesquisadora, responsáveis por certa “confusão dos leitores de Bernardo Élis quanto à separação de história e ficção”, confusão atribuída não apenas aos fatos ficcionalizados, mas também “à propriedade com que o autor falava das coisas do seu estado” (BRAGA, 2019, p. 94). É justamente esta propriedade, indicada como elemento desencadeador de polêmicas, que pode nos permitir uma leitura dos textos ficcionais e críticos de Élis de forma a não opor história e ficção, mas compreendê-las como eixos de uma prática artística e intelectual associada, pelo autor, ao conceito de regionalismo. Tema de entrevistas e de alguns estudos, como o dedicado a Valdomiro Silveira, o regionalismo lido pelo escritor como representação de um espaço anterior à modernização, espaço não integrado ao ritmo do progresso nacional, pode ser, talvez, percebido em sua escrita como um caminho para a síntese, a integração à nação.

Tal como explicara a estrutura do romance de 1956 a partir da tríade “tese, antítese e síntese”, sua percepção do regionalismo pode corresponder a uma busca pela síntese, busca pela superação da antítese, os problemas decorrentes do atraso, provocados pelo que encarnaria a tese: o isolamento e o alheamento do progresso. Integrar este espaço, Goiás, ao quadro maior

da nação é movimento que perpassa sua atividade literária e crítica, de forma a deixar nos textos ficcionais informações que dão ao leitor acesso a informações sobre o estado. É assim que, em *O tronco*, as alterações efetuadas nos nomes dos personagens, por exemplo, não são realizadas integralmente, permanecendo alguns dos envolvidos com os nomes não fictícios, caso não somente das autoridades estaduais como Caiado, João Alves de Castro e Eugênio Jardim, como também do jornalista Moisés Santana e dos soldados Bahianinho e Ferreirinha²²³, ambos figuras que denotavam a coragem e a resistência não percebidas em outros cujos nomes foram alterados. Pelos nomes, especialmente de figuras como a do governador, o leitor é introduzido no contexto político estadual, assim como os detalhes geográficos o introduzem na paisagem composta a partir das referências anotadas sobre o Norte de Goiás. Além da política, fatos concernentes ao contexto estadual, não apenas referentes ao conflito, se dão a conhecer, caso da epidemia de gripe, referida no romance; epidemia que assolara o país e recebe o registro detalhado do quadro regional em jornais como o *Correio Oficial*, de Goiás, cujas páginas referentes ao conflito no Duro foram lidas e arquivadas pelo escritor.

Do jornal, que trouxera a público pronunciamento de João Alves sobre os acontecimentos que envolveram a influente família Wolney, algumas informações são transpostas para a ficção. Em virtude da repercussão nacional que tivera o assassinato do coronel e, poucos dias depois, de amigos e familiares presos no tronco por soldados que ensejavam usá-los como garantia contra o ataque de Abílio, o *Correio Oficial* passa a publicar as versões do governo estadual, este engajado em afastar as impressões de que atuara para exterminar figuras de relevo político no Norte Goiano. Para esclarecer “o que houve a respeito e como o governo agiu para manter o princípio de autoridade nessa região”²²⁴ como indica publicação do dia 14 de maio de 1919, o jornal reproduz cartas, como a do delegado do Duro, do coletor Sebastião, do juiz Almeida, de Casimiro Costa, tio de Abílio, bem como é reproduzido o relatório de Celso Calmon, designado para apurar a invasão do cartório ocorrida em 16 de maio de 1918 e responsável pela comissão que culminou na morte de membros da família Wolney. Deste relatório Élis aproveita algumas falas, a exemplo de algumas considerações do juiz Calmon ao relatar sua ida à fazenda Buracão para apreender os autos do inventário, levados por Abílio após a invasão. A sugestão do juiz de “abandonarem o terreno das armas e confiarem na justiça”, bem como sua afirmação de que não se intimidava frente aos

²²³ Os nomes de alguns soldados envolvidos no conflito são registrados em caderno de notas, configurando listas nas quais são acrescidos traços físicos, emocionais, gestos atribuídos por testemunhas e destinos após a luta – uns punidos, outros fugiram ao decreto de prisão.

²²⁴ Em cópia do jornal *Correio Oficial*. Cidade de Goiás, ano LXII, n. 220, 14 maio 1919. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1467.

jagunços reunidos pelos Wolneys, pois “sacrifício minha vida, mas cumpro o meu dever”²²⁵, reaparecem na cena de busca dos autos representada no romance no capítulo “A comissão”.

A pesquisa não somente em jornais, mas nas páginas de processos policiais de investigação das mortes, assim como a consulta a depoimentos como o de Casimiro Costa, documento escrito a mão constante no acervo de Élis, igualmente se faz perceber na composição do texto. A morte de Joaquim Wolney, a fuga de Abílio que se escondera numa tulha de farinha enquanto os soldados o procuravam pela fazenda, a execução dos prisioneiros colocados no tronco se desenham a partir dos depoimentos de soldados, suas contradições, e do depoimento de Casimiro que relata o esconderijo do sobrinho, lembrado como vítima de um plano de traição do juiz Calmon. As ações dúbias do juiz são colocadas em cena pela sugestão desse relato de Casimiro Costa, ações ficcionalizadas também a partir da leitura do livro *Expedição histórica nos sertões de Goyaz – São José do Duro* publicado pelo escrivão da comitiva, Guilherme Coelho, o qual fornece informações sobre as rixas entre Calmon e o promotor Mandacaru, que entrara no Duro enrolado na bandeira nacional e com a Constituição Estadual em mãos, cena transposta para a ficção.

Ainda que a presença na ficção de dados constantes de um relato historiográfico instigasse acusações como a que fizera Jarmund Nasser, acusações as quais Pauliane Braga comenta como as confusões dos leitores postos entre a literatura e a história, Élis não afasta da “explicação” que abre as páginas do romance o caráter documental do mesmo: “Com exceção de pormenores, os fatos centrais desta narrativa aconteceram realmente em Goiás. Os personagens, entretanto, tendo tudo de comum com o tipo social que representam, são fictícios. O autor não quis retratar ninguém, nem copiou de nenhum modelo vivo ou já morto” (ÉLIS, 1956, p. 7). Os pormenores, detalhes, são técnicas de ficção, pelos quais os homens são moldados enquanto tipos sociais, técnica apurada ao longo das versões do texto como ensaiamos demonstrar; já os fatos são concernentes à realidade, à história de Goiás, captada em livros, jornais, depoimentos e dada a conhecer aos leitores desta e de outras localidades. Os intercâmbios entre história e literatura nesta nota explicativa nos reconduzem à ideia de inventário, como recitação de bens e invenção, enquanto caminho de acesso à escrita desse autor goiano, constituída na enumeração e ficcionalização dos elementos constitutivos de Goiás.

O inventário, uma figuração do arquivo, enquanto eixo pelo qual se desencadeiam os conflitos no romance, explicita os vínculos entre a ficção e os processos arquivísticos, vínculos

²²⁵ Em cópia do jornal *Correio Oficial*. Cidade de Goiás, ano LXII, n. 220, 14 maio 1919. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1467.

os quais, ao tratar de narrativas como *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert, Marco Codebò (2010) assinala, especialmente, em relação à estética realista em arte. Para este, a literatura tanto espelharia os processos ordenativos pelos quais o Estado moderno exerce controle sobre os seus cidadãos, via registros escritos alocados em espaços de guarda, como preencheria as lacunas desse acervo, caso do *Diário do ano da peste*, de Daniel Defoe. A validade do registro de tais vidas e as contradições desse mesmo processo, que, podendo rasurá-las, culmina em morte em textos como *Coronel Chabert*, de Balzac, indiciam a potencialidade do texto literário lido na interface do arquivo. Em *O tronco*, Bernardo Élis vale-se das contradições no registro de vidas e bens, uma vez que a palavra lavrada em cartório era meio para a espoliação e o apagamento de herdeiros e viúvas, para desdobrar conflitos inerentes à sociedade goiana de então, metonímia do Brasil em seus espaços liminares aos centros urbanos. Pela via da recitação de bens, trabalho arquivístico que explicita relações de força e controle, a narrativa se delineia de forma a reconstituir e enfeixar fatos esparsamente documentados em jornais, bem como fatos não documentados, conhecidos e recontados por aqueles que testemunharam os eventos. Nesse movimento, o romance recompõe vidas antes apagadas, visibilizadas, inclusive, pelo desdobramento da imagem do inventário em lances diversos do texto.

No romance, a sogra de Vicente Lemes, Benedita, perde seu gado e suas terras depois da morte do marido, por falta de documentação, perda que seu cunhado Pedro Melo, que se apossara dos bens, assim justifica: “Ora, Benedita, a senhora não tem mais gado não. Seu gadinho mal vai dar para pagar as custas do inventário de meu irmão” (ÉLIS, 2008, p. 36). Constantes nas primeiras versões da narrativa, outras cenas desenrolam-se nos conflitos entre coronéis e aqueles que são espoliados em seus bens, como dois episódios, presentes na 5ª prova: um o episódio em que o juiz Almeida nega a guarda de um órfão a Abílio, que desejava ficar com as posses do falecido, e outro no qual a história de Berandolina é narrada a partir do conflito entre ela e o patrão de seu marido, que o assassinara alegando roubo de gado: “Berandolina não se conformou, tocou o inventário, mas o patrão consumiu o processo. Aí Berandolina perdeu as estribeiras. Reuniu outros vaqueiros espoliados como seu marido, deu o grito de revolta e saiu para vingar a morte do marido”²²⁶. A vida dessa mulher que passara a combater os coronéis, pela via do jaguncismo, inspira comentários como os dos vaqueiros Casimiro e Belisário, personagens que sabem que, mais do que o gado que perdiam para o patrão, a força de trabalho é o bem mais explorado pelo coronel.

²²⁶ Datiloscrito, “5ª prova”, p. 60. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “O tronco”, referência BE-1062.

Não somente nessa narrativa sobre as lutas do Duro a questão do inventário e, por consequência, do patrimônio, é elemento que desencadeia conflitos representados em um enredo. No conto “O principal é dar conforto à família”, publicado em *Apenas um violão*, em 1984, um coronel tira da família de um agregado um leitãozinho, único bem que possuíam, sendo este episódio iniciado pela imprecação da voz narrativa: “uma pessoa tirar as coisas da família mode dar aos outros, isso então está certo? Isso não é mesmo que furtar? [...] Pior porque a coitada da família confia sempre que o chefe esteja vigilante na defesa de seu patrimônio, e o desgraçado traindo a confiança” (ÉLIS, 1987b, p. 120). Possivelmente seja este conto o desencadeador de uma carta de parentes do escritor, os quais reuniram-se para registrar que “refutam com veemência, com indignação, as calúnias e as mentiras de que está infecto o seu livro *Apenas um violão*”, carta à qual anexam “documentos judiciais comprovantes da partilha da herança e venda da casa, extraídos em Cartório”²²⁷. Este atrito entre familiares em razão do texto literário, atrito que insere no arquivo do escritor a reprodução de um inventário do patrimônio familiar, tal como a recusa de seu primeiro livro por parte dos pais em Corumbá, ecoa a intensidade da questão patrimonial dentro e fora da ficção.

Nesse sentido, tornam-se o inventário e a questão do patrimônio vias para entrar não somente nas páginas de *O tronco*, como também para entrar no arquivo de Bernardo Élis e, a partir dele, reencontrar o regionalismo, este conceito que, como sugerimos, pode corresponder, na leitura autoral, ao caminho para integrar a região à nação, à pátria – esta palavra vinculada ao poder do pai, o *pater familia*, mobilizador da questão patrimonial. Se Mário Palmério, em sua percepção do regionalismo, frisava especialmente o trabalho de linguagem dedicado a registrar termos não dicionarizados, Bernardo Élis ressalta, em suas leituras sobre o tema, a percepção da terra em sua dinâmica social e cultural. Sem deixar de pensar as questões referentes à linguagem, tendo, inclusive, recolhido expressões goianas para contribuição com dicionários, bem como dedicado reflexões e projetos em torno do falar médio goiano e do dialeto caipira, como se referia à coloquialidade acionada em sua literatura, sua atenção parece se concentrar, sobretudo, no recolhimento de informações sobre a terra e a cultura goianas apresentadas em momentos diversos, em palestras, discursos, artigos de jornal e estudos pelos quais inseria Goiás no panorama nacional.

Na trajetória desse escritor, professor de geografia, história e literatura, funcionário público e intelectual engajado, são significativos os movimentos direcionados à conquista de

²²⁷ Carta datiloscrita, datada de 22 de janeiro de 1985, com assinatura de diversos parentes; em anexo, cópia de escrituras referentes à partilha de herança e venda de casa para Sebastião Fleury Curado. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0755.

um lugar nas histórias literárias, no cenário cultural e econômico do país, para os goianos e sua terra. Sendo central nos processos inventariantes o estabelecimento da partilha entre herdeiros, é justamente nos termos da partilha dos lugares, da visibilidade do regional goiano em relação a outras regionalidades, que podemos ler seu trabalho que almeja requerer para Goiás um espaço no cenário nacional. Espaço que corresponde a integrar-se à construção patrimonialística da nação, compreendendo patrimônio enquanto “conjunto de bens culturais ou naturais de valor reconhecido para determinada localidade, região, país, ou para a humanidade” (FERREIRA, 2004, p. 1508). Sinalizar aos goianos e aos demais brasileiros a relevância do estado, de forma a torná-lo reconhecido por seus bens, especialmente culturais, é traço marcante dessa escrita, a escrita inventariante de Bernardo Élis, possível de ser assim percebida no texto em que se apresentou aos pares da Academia Brasileira de Letras, ao alcançar um lugar para Goiás na casa de Machado de Assis.

3.2 Goiás em sol maior

“Ah, minha velha Goiás!”. Com essa epígrafe Bernardo Élis, ao tomar posse da cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, em 1975, introduz seu discurso no qual uma incursão à cidade de sua infância, Corumbá, suas casas e ruas, seus moradores entre os quais se destacavam o valentão João Brandão e o sacristão Dominginho, desdobra-se em roteiro que viabiliza a associação de seus antecessores na Academia às terras goianas. Assim, o poeta Adelino Fontoura, que ocupara a cadeira 1, é lembrado por ser maranhense “como tantos que lá”, em Goiás, “existiam e existem”, caso semelhante ao de Luís Murat, natural do Rio de Janeiro como o era “Antônio Lopes da Cruz, mas que assinou seus poemas com o pseudônimo Bartolomeu Antônio Cordovil”, autor mencionado como responsável por filiar os goianos “ao movimento literário de fins do século XVIII” (ÉLIS, 1987b, p. 18). Afonso d’Escragnolle Taunay, catarinense que sucedeu a Luís Murat, é igualmente recordado em razão de alguns estudos, especialmente o intitulado *Os primeiros anos de Goiás*, pelos quais é possível demonstrar que “apesar das distâncias e da dificuldade de transporte, Goiás esteve em constante ligação com o Brasil inteiro através de livros e eventos, e através de homens” (ÉLIS, 1987b, p. 18).

Tecendo fios que aproximam escritores e regiões diversas a partir do eixo goiano, que assim ganha centralidade, Élis, após rememorar a trajetória do mineiro Ivan Lins, último ocupante da cadeira 1, se apresenta na condição de primeiro goiano a entrar na Academia. E o

faz recitando aos ouvintes os nomes de alguns conterrâneos que se destacaram enquanto artistas, intelectuais e estadistas, conterrâneos sobre os quais pairava o esquecimento de leitores e críticos. Se Bartolomeu Antônio Cordovil e Padre Luís Antônio da Silva e Sousa são mencionados enquanto escritores do século XVIII que atuaram em Goiás, não sendo a este ligados por nascimento, Antônio Félix de Bulhões Jardim é rememorado como “primeiro poeta goiano”, por nascimento e atuação, tal como Hugo de Carvalho Ramos, assíduo frequentador do “velho *Gabinete Literário*” (ÉLIS, 1987b, p. 26). Estadistas como José Leopoldo Félix de Bulhões Jardim, quem “como ministro da Fazenda por duas vezes, consolidou as finanças da República”, e o general Joaquim Xavier Curado, “cuja espada sustentou nossa independência”, são mencionados como exemplos de que “apesar do isolamento geográfico, meu Estado sempre esteve presente aos acontecimentos decisivos da nacionalidade, por intermédio da bravura e da inteligência de seus filhos” (ÉLIS, 1987b, p. 26). Filhos que, desse modo, são apresentados juntamente com o primeiro goiano a ocupar um lugar na ABL, goiano que não dispensou o registro de um dado concernente ao idioma e à história pátria: o dicionário de autoria do conterrâneo Luís Marra da Silva Pinto, “o primeiro a ser escrito e editado no Brasil” (ÉLIS, 1987b, p. 26).

Nesse movimento de retomada da paisagem natal, Corumbá e a velha Goiás, a antiga Vila Boa na qual fizera seus estudos, bem como retomada de alguns nomes relevantes no contexto local, Bernardo Élis dá a ver seus constantes gestos de pesquisador da história e da cultura goianas postas em cena em estudos como o intitulado *Marechal Xavier Curado, criador do Exército Nacional*. Publicado em 1973 pela Gráfica Oriente, de Goiânia, este estudo traz uma incursão pela biografia do Marechal Curado, incluindo uma seção documental composta por cartas, textos de jornais dedicados ao militar, bem como uma genealogia que se estende ao próprio escritor, Bernardo Élis Fleury Curado. Semelhante a este livro é o ensaio *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*, publicado pela mesma gráfica em 1980 e republicado, juntamente com o dedicado ao marechal, na obra reunida “Alma de Goiás”, volume 5, pela José Olympio, em 1987. Acompanhado de uma pequena antologia, cujos poemas são comentados, bem como de documentos como testamento, certidão de óbito, cartas – itens do acervo do Museu das Bandeiras, da Cidade de Goiás –, este estudo dá a perceber a intensidade do trabalho de pesquisa, recolhimento e apresentação documental realizado por Bernardo Élis na construção de textos ensaísticos e ficcionais.

O discurso do escritor na Academia ressoa seu trabalho de conferir visibilidade ao estado, cujos traços e dados são retomados de formas diversas, por vezes o mesmo texto publicado por diferentes meios, via jornal e livro, a este processo estando alinhadas suas obras

ficcionais as quais, ora a partir de breves apontamentos ora de panoramas mais extensos, inserem o leitor na rota de Goiás. Assim, em seu último romance, publicado em 1987, *Chegou o governador*, o entrecho amoroso em torno de Ângela Ludovico e Francisco de Assis Mascarenhas é pano de fundo para a história regional que se destaca na estrutura do enredo inclusive via citação de autores como Saint-Hilaire, de cuja *Viagem à província de Goiás* são selecionados fragmentos diversos a abrir os capítulos. Como afirma Albertina Vicentini (2005, p. 134), neste romance sobre o jovem governador a “intenção de marcar o vulto de D. Francisco e adjetivar o seu governo como progressista na história de Goiás está na raiz do livro, desnortando as intenções literárias”, intenções que se realizam de maneira mais efetiva em romances anteriores como *O tronco*, cuja feição documental está integrada ao enredo, tal como em alguns contos nos quais a ficção é exercício principal, ainda que não deixe de trazer ao leitor alguns dados locais. É este o caso do conto “A crueldade benéfica de Tambiú”, publicado em *Ermos e gerais*, no qual o leitor é inicialmente inserido na paisagem de Amaro Leite, atual município goiano de nome Mara Rosa:

Amaro Leite, fundada pelo bandeirante que lhe deu o nome, era uma povoação cadavérica do então sertão goiano.

Da cidade de outrora, só restava uma meia dúzia de casas velhas, sujas, arruinadas, tocaiando o tempo, na dobra da serra imensa. E na embriaguez do silêncio purulento de ruínas, relembra glórias mortas, tropel de bandeiras, lufa-lufa dos escravos minerando nos arredores auríferos. [...]

Isso era Amaro Leite em 1927. Hoje, deram-lhe umas injeções de óleo canforado de progresso. Abriram uma estrada de automóvel que se afunda pelo norte até o médio Tocantins e a velha cidade refloresce com uma pujança agradecida.

Pois bem, aí, em 1927, morava um tipo preguiçoso – o Nequinho – que vivia da difícil profissão de não fazer nada. (ÉLIS, 2005, p. 117-118)

O episódio em que Nequinho perde um olho por causa de um tiro dado por um soldado de apelido Tambiú, este posteriormente assassinado enquanto o outro passa a ganhar dinheiro em virtude da cegueira parcial, se desenrola a partir deste cenário em que tempos distintos se entrecruzam: o passado das ruínas, dos fantasmas da mineração, e o presente que anuncia o progresso revitalizador da cidade. No confronto entre os dois personagens, o preguiçoso morador de Amaro Leite parece sair perdedor, contudo, nos ritmos de mudança temporal, é Tambiú, o soldado que se fez “cangaceiro do sertão da Paraíba” e “viajava a pé” (ÉLIS, 2005, p. 120) para roubar e matar, representante de antiga linhagem sertaneja, a fenecer, tal como o passado em ruína, enquanto Nequinho transita, dez anos depois, para uma situação favorável atravessando distâncias com “um chevrolet de sua propriedade” (ÉLIS, 2005, p. 124), símbolo material do progresso. Semelhante percepção de espaços que florescem em virtude do “óleo canforado do progresso” está presente no discurso de 1975 em que, encerrando sua apresentação

aos acadêmicos, indica as transformações pelas quais passaram as cidades goianas quando uma “ideia formidável” (ÉLIS, 1987b, p. 26) concretizou-se a partir de 1933: a capital Goiânia.

A velha Cidade de Goiás perde a condição de polo econômico e cultural e, nas palavras de Élis, foi assim preciso, “preciso que morresses para renascer numa centena de outras cidades”, nas quais “em vez da bateia, ou do aguilhão das vaquejadas, ou do ronceiro carro de bois, teus filhos hoje manejam máquinas” (ÉLIS, 1987b, p. 26). O impulso de crescimento gestado pela nova capital teria se disseminado para outras cidades que, como a Amaro Leite do conto, entraram, na década de 1930, em ritmo distinto do antigo passado de vestígios coloniais. As máquinas, como o automóvel, as estradas asfaltadas, os fios e antenas que possibilitam o “contato com o universo” (ÉLIS, 1987b, p. 27), tornam-se índices da possibilidade de integração de Goiás, sobretudo por causa de Goiânia, aos demais centros urbanos do país, integração a uma nação onde o Centro-Oeste teria relevante função, ainda que em um “recolhimento morno de grão que germina” (ÉLIS, 1987b, p. 25). E pode-se dizer que este processo de germinação se alastra pelos textos de Bernardo Élis, nos quais o Centro-Oeste é focalizado desde a colonização aos tempos de uma modernização responsável por romper um isolamento persistente até meados da década de 1950. Nesse sentido, torna-se a região *tópos* no duplo sentido dessa palavra: lugar e discurso.

Pelo lugar o discurso se engendra e por este as mudanças, inclusive geográficas, efetivadas por planos de desenvolvimento econômico se fazem notar como elogio que dissemina uma imagem de Goiás, imagem esboçada de forma mais veemente em estudo cujas versões arquivadas recebem o título *O que é o Estado de Goiás*. Neste documento publicado em 1976 como *Goiás. Estudos sociais (1º grau)*, o estado é apresentado, em seu pertencimento ao Centro-Oeste, enquanto “unidade administrativa mais central”, “coração do Brasil”²²⁸, detalhado em sua constituição geográfica, econômica, histórica e social, incluindo as manifestações artísticas, como festas populares e expressões literárias. Ao longo de tal panorama, a ênfase no desenvolvimento econômico e social se torna mais intensa no contraponto entre a antiga e a nova capital, aquela apresentada em seu isolamento a partir de sugestivo apontamento feito em caderno de notas para composição textual:

Se tomarmos um mapa do Brasil de 1920, logo nos chamaria a atenção o imenso vazio humano existente no interior do Brasil, a oeste do rio Paraná-São Francisco e da borda litorânea do nordeste. [...] Nessa imensa área avultavam as capitais Belém e Manaus, ao norte, e Cuiabá, ao Sudoeste. No

²²⁸ Em datiloscrito intitulado *O que é o Estado de Goiás*, 2ª versão, p. 2, com grifos e anotações. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1152.

centro, isolada, perdia-se a Cidade de Goiás. Assim foi desde sua fundação pelas alturas de 1727 até 1937 quando perdeu sua condição de capital.²²⁹

Diversamente de outras capitais como Belém e Manaus, que avultavam em meio ao vazio demográfico indiciado pelo mapa, a Cidade de Goiás teria se mantido acanhada e isolada como nos tempos de sua fundação. Como explica o autor, ao tratar do rompimento do isolamento não por uma alteração nos ritmos da antiga Vila Boa, mas pela transferência geográfica da capital estadual, “Goiânia é o Goiás moderno, como Vila Boa é o Goiás arcaico”, modernidade que se anunciava no projeto da cidade: “Goiânia foi uma cidade planejada nos mínimos detalhes para ser a capital de Goiás”, alcançando expressivo número de habitantes em poucos anos. Projetada por “Atílio Correia Lima, com auxílio de outro urbanista de renome, Urbano de Godoi”, a nova capital alcançava, em 1950, 50 mil habitantes, superando as estimativas iniciais, o que não significava menor provincianismo uma vez que “até 1950 Goiânia era uma cidade miudinha, quer dizer: sertaneja, provinciana”, situação que começaria a se modificar com a crescente industrialização, a abertura de rodovias, a “construção de Brasília e a abertura da rodovia Belém-Brasília”²³⁰. A transferência da capital federal para a região Centro-Oeste corresponderia não somente ao início de uma nova dinâmica econômica e industrial para Goiás como também à sua visibilização em termos nacionais, do que as estradas eram exemplares, uma vez que a “implantação definitiva de Brasília no Planalto Central forçou o desenvolvimento rodoviário de Goiás de hoje”²³¹.

O “novo e acelerado ritmo no crescimento da estrutura viária de Goiás”, resultante do fato de que “o Governo se viu forçado a desviar considerável volume de recursos destinados à implantação e pavimentação de rodovias”²³², é índice da integração das terras goianas a outras regiões cujas atenções se voltam ao interior do país, para onde se transferem as sedes do governo federal. A visibilização do interior foi motivo, já em 1957, de animada crônica intitulada “Brasília”, cuja cena inicial se dá a bordo da “caminhonete de meu compadre Paulistinha”, a partir da qual é possível perceber que “desde Goiânia até Brasília, a estrada é um formigueiro: caminhões indo e vindo, gente trabalhando, cascalhando a estrada, turmas em abarracamento aqui e ali, gente animada conversando”²³³. A observação da estrada encerra também um olhar

²²⁹ Caderno com inscrição “Goiás” contendo rascunhos para o texto *O que é o Estado de Goiás*, p. 84. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1149.

²³⁰ Em datiloscrito intitulado *O que é o Estado de Goiás*, 2ª versão, p. 60, com grifos e anotações. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1152.

²³¹ *Ibidem*, p. 75.

²³² *Ibidem*.

²³³ Recorte de jornal colado em folha sulfite. “Brasília”, *Hora de Brasília*, 5 de maio de 1957. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1067.

sobre suas margens, numa indicação da escassez de habitantes que gesta a exclamação: “Como é que tão perto de Goiânia tenha uma região permanecido assim tão deserta, tão desabitada! Sítio, casa de morada ali por onde corre a estrada é coisa rara, raríssima mesmo. Num raio de cinco léguas não se vê nada a não ser o verde do chão”²³⁴. Nesse trajeto durante o qual sobressaem as impressões sobre a natureza, o chão verde “feito um mar de esmeralda”, é o cronista a destacar interrogativamente uma curiosidade que poderia assaltar o leitor interessado pelo tema da crônica:

- Bom, e Brasília?

- Pois é, a natureza quase que me oculta Brasília. Saí de Goiânia não acreditando na sua existência, mas ela existe e existe com uma pujança danada.²³⁵

Sinalizando os vazios que o novo projeto urbanístico começava a preencher, numa existência pujante como a natureza que quase o encobriu, tais impressões ecoam o otimismo possível de ser compreendido como o sugere Maria Zilda Cury (2017), via leitura de Ángel Rama, se consideramos a construção de Brasília enquanto reedição “do mais alto sonho americano de cidade moderna”, uma “utopia civilizatória”²³⁶ desenhada no interior do país. Reedição de um “sonho” que podemos interpretar se nos valemos igualmente das considerações de Adrián Gorelik sobre a cidade na América Latina, no texto “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. Dedicado a pensar a “relação, produtiva, tensa, conflitiva, entre modernidade e modernização” na América Latina, este texto se abre com um esclarecimento em torno da cidade como eixo pelo qual tal relação pode ser estabelecida: “Debater o moderno na América Latina é debater a cidade: a cidade americana não é apenas o produto mais genuíno da modernidade ocidental, mas também, ademais, é um produto criado como uma máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la” (GORELIK, 1999, p. 76, 55).

Obras como a de Sarmiento, em meados do século XIX, indiciariam, na leitura de Gorelik, a cidade como uma projeção, um “artefato” pelo qual um ideal de civilização poderia se cumprir, uma civilização moderna em seu caráter modelar e pedagógico – projeção que não corresponde necessariamente às práticas reais e materiais. É nesse sentido que o pesquisador afirma que “na América, a modernidade foi um caminho para chegar à modernização, não sua consequência; a modernidade se impôs como parte de uma política deliberada para conduzir à

²³⁴ “Brasília”, *Hora de Brasília*, 5 de maio de 1957. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1067.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Em CURY, Maria Zilda Ferreira. *A utopia da modernidade*: Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília. Edições Carolina, 2017. Livro digital disponível em www.amazon.com.br/utopia-modernidade, capítulo de “Belo Horizonte a Brasília”.

modernização e nessa política a cidade foi objeto privilegiado” (GORELIK, 1999, p. 56). Compreendida enquanto um “*ethos* cultural mais geral da época”, cabe à modernidade, pelas vias políticas e culturais, engendrar mudanças estruturais nos espaços, mudanças às quais estão ligados os planos de modernização, esta palavra correspondente aos “processos duros que continuam transformando materialmente o mundo” (GORELIK, 1999, p. 59). Brasília, como nos faz notar este pesquisador, é marco importante das relações entre modernidade e modernização tendo como “objeto privilegiado” a cidade, uma vez que encarna o “mito de origem e futuro por excelência na América Latina”, passado e futuro reelaborados em planos urbanísticos nos quais “a arquitetura de vanguarda foi arquitetura de Estado” (GORELIK, 1999, p. 66-67).

Inventar um passado de forma a projetar, no presente e no futuro, uma “comunidade nacional”, é tarefa que as vanguardas, especialmente no caso de Brasília, assumem de forma a preencher um vazio, vazio histórico e vazio na paisagem como o percebe Bernardo Élis em sua crônica, vazio preenchido pela cidade moderna que permite a Gorelik (1999, p. 67) afirmar que “nunca antes a modernidade urbana presidiu de tal modo – de modo tão ideológico e prescritivo – a modernização”. Mais do que no expansionismo de fins do século XIX e início do século XX, especialmente na década de 1930, quando as vanguardas são confluentes com a política estatal na construção de uma sociedade moderna, nacional, é no desenvolvimentismo dos anos 1950 e 1960 que, nas palavras de Gorelik (1999, p. 68), o “Estado vai reunir toda a tradição construtiva, incorporando em seu seio a pulsão vanguardista: o Estado se torna institucionalmente vanguarda moderna e a cidade, sua picareta modernizadora” – “pulsão vanguardista” perceptível no traçado arquitetônico de Brasília.

Lastreada na experiência de Belo Horizonte, dinamizada entre os anos 1940 e 1945 pela atuação de Juscelino Kubistchek, cujos projetos municipais estimularam a industrialização e a modernização arquitetural encarnada no conjunto da Pampulha, Brasília se desenha no traçado ousado de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, e nos jardins de Burle Marx, nas esculturas de Alfredo Ceschiatti, os quais, tendo também atuado na capital mineira, trabalham, em parceria com outros artistas, na concretização de um plano urbanístico que unia ao moderno a tradição da arte nacional. Assim, nas curvas dos prédios de Niemeyer, nos evangelistas de Ceschiatti, que guardam a entrada da Catedral, feita num jogo de claro (a nave) e escuro (a rampa de acesso), se reatualiza o barroco, a arte dos profetas de Aleijadinho, que encantara o grupo modernista de São Paulo em visita a Minas Gerais, em 1924.

A junção entre modernidade e tradição de forma a visibilizar o que havia de mais nacional, mais brasileiro, enquanto marca que faria da nova capital federal espaço de

confluências, “incorporando o risco de uma identidade para o país, ainda inconclusa”²³⁷, pode ser lida a partir dos pressupostos modernistas em arte, o que explicaria o fascínio que este e outros projetos urbanísticos exerciam sobre alguns escritores. Sendo possível afirmar, como o sugere Maria Zilda Cury, que o “fascínio pelo espaço urbano que se modernizava foi característica marcante do modernismo”²³⁸, ganha pertinência o olhar entusiasmado de Bernardo Élis diante da cidade que despontava, uma vez que não somente ele se vinculava, enquanto artista e intelectual, às gerações provenientes daquela associada à Semana de Arte Moderna de 1922, como lera a importância de Goiânia, em palestra dedicada à literatura local, segundo esses pressupostos. A fundação dessa cidade, após 1930, é considerada acontecimento central para a alteração do modo de vida no estado, uma vez que a “nova Capital ensejou que se firmassem os princípios do modernismo, os quais já vinham começando a germinar na antiga Vila Boa, sem contudo encontrar terreno propício”²³⁹. E o terreno seria propício não somente para a congregação de escritores em torno de projetos culturais, como para um cotidiano mais integrado aos ritmos de outras capitais:

Em Goiânia, em 1942, surge uma revista “Oeste” que agrupou jovens escritores, tais como José Décio Filho, José Godoy Garcia, Eli Brasiliense Ribeiro, Oscar Sabino Júnior, Amália Hermano, José Bernardo Félix de Sousa, Domingos Félix de Sousa e Bernardo Élis, além dos escritores mais antigos. Goiânia inaugurava uma mentalidade nova e um novo sistema da vida dentro do universo goiano, que vinha ao encontro das aspirações do jovem grupo de escritores. O rádio, o cinema, o automóvel, a melhoria do padrão de vida, dinamização da economia e das finanças, facilitação de comunicação com o Rio, São Paulo e o mundo – tais eram os motores daquelas mudanças que resultavam na integração de Goiás à comunidade nacional, da qual vivíamos afastados desde tantos anos.²⁴⁰

Recepcionado por estudiosos como Gilberto Mendonça Teles (2007, p. 63) enquanto “a mais importante figura do Modernismo em Goiás”, Élis em considerações como esta vincula os escritores goianos ao ritmo do debate artístico nacional, dando a conhecer a revista *Oeste* como veículo agregador dos jovens escritores que teriam um espaço para a circulação de suas ideias. Diversamente da antiga capital de traços coloniais, Goiânia propiciaria aos artistas uma vivência mediada por itens pertinentes aos ritmos da cidade moderna, itens como o rádio, o automóvel e as Universidades, “a Católica e depois uma federal”, e que a conectariam com

²³⁷ Em CURY, Maria Zilda Ferreira. *A utopia da modernidade*: Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília. Edições Carolina, 2017. Livro digital disponível em www.amazon.com.br/utopia-modernidade, capítulo “Anos 1920 e 1930: modernidade e tradição”.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ “A literatura em Goiás”. Palestra realizada em Anápolis, Goiás, 1968. Datiloscrito com correções, p. 5. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1102.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 6.

outros locais – contato que o escritor não deixa de frisar que se intensificaria com a construção de Brasília, “cuja afirmação como capital do país projetou sobre todo o Oeste novas oportunidades”²⁴¹. Ainda que tais espaços, constituídos por centros políticos, econômicos e culturais, fossem não raro percebidos como terras de promessa, espaços de utopia como as projetadas pela modernidade como lida por Maria Zilda Cury e Adrián Gorelik, onde se tornaria possível uma vivência mais cômoda e democrática, a realidade se mostrou paulatinamente menos inclusiva e dinâmica do que os planos de progresso faziam supor.

A percepção de algumas contradições e problemas se insinua na escrita do autor goiano, especialmente, em crônicas da década de 1980, em algumas sendo possível perceber que o ideal de visibilização de Goiás no panorama nacional, sobretudo pela nova localização da capital federal, não se dera efetivamente como o esperado. Aliás, a luta por um lugar em uma geografia, inclusive simbólica, se explicita no processo de eleição de Bernardo Élis para a Academia Brasileira de Letras, momento em que se torna possível perceber a força de algumas imagens que insistiam em se contrapor à ideia de unidade e progresso vislumbrada no projeto que se erguera no Planalto Central.

Após duas tentativas frustradas de ingresso na Academia, uma em 1968 após a morte de Guimarães Rosa e outra em 1973 em vaga antes ocupada por Joraci Camargo, Élis se candidata, em 1975, à vaga deixada por Ivan Lins, colega que o apoiara em pleito anterior. Teria sido sem maiores contratemplos o processo de votação, considerando o percurso de apresentação aos acadêmicos iniciado em anos precedentes, se não fosse a entrada de Juscelino Kubitschek na disputa. Brasília, cuja existência fora percebida numa pujança avistada sem muito vagar, no trajeto de uma viagem, apresenta-se, assim, uma vez mais ao cronista e passa a ser, então, tema de diversos artigos de jornais dedicados a comentar uma eleição que trazia como candidato o presidente responsável por levar adiante a interiorização da capital do país.

Assim, em nota publicada pouco antes do pleito em outubro de 1975, o *Correio Braziliense* destacava que os candidatos “Bernardo Élis, escritor goiano, consagrou-se com o romance ‘O Tronco’; JK ficou célebre edificando Brasília”²⁴², indicações que se tornaram eixo de um debate animado por aqueles que defendiam a eleição do escritor cuja vitória corresponderia à entrada, pela primeira vez, de um goiano nos quadros da ABL e, por outro lado, pelos que acreditavam ser do ex-presidente o direito à vaga, dada a sua contribuição à

²⁴¹ “A literatura em Goiás”. Palestra realizada em Anápolis, Goiás, 1968. Datiloscrito com correções, p. 6. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1102.

²⁴² Em recorte do jornal *Correio Braziliense*, Brasília, out. 1975, p. 10. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2378.

modernização do país. Se em algumas publicações, especialmente do eixo Rio-São Paulo, este tema era abordado como “a eleição de JK ou a derrota de JK”²⁴³, os artigos veiculados sobretudo em Goiânia focalizavam o autor goiano, inclusive fazendo reprimendas à imprensa do mencionado eixo, a qual teria “manifestado claramente sua preferência pela candidatura de Juscelino Kubistchek, não dando qualquer cobertura ao goiano Bernardo Élis”²⁴⁴. Não faltou quem sugerisse ao escritor a retirada de sua candidatura, como homenagem ao célebre político, a exemplo do que fizeram Raul Bopp e Pedro Nava, antes inscritos para o mesmo pleito, como também, em sentido inverso, houve quem sugerisse tal gesto ao ex-presidente, caso de Batista Custódio que frisou, em artigo publicado no jornal *Cinco de Março*, o fato de que “se apenas JK pôde trazer Brasília para o Planalto, num ato de afirmação, agora depende dele o ingresso do primeiro goiano [...] na Academia Brasileira de Letras, num ato de renúncia”²⁴⁵.

Entre divergências, notícias que não deixavam de apresentar uma possível contagem de votos, a eleição transcorreu de forma a fazer o leitor notar mais do que rixas sobre a pertinência ou impertinência de uma escolha entre as letras, o escritor, e a política, o ex-presidente; transcorreu na confluência de ambas, a literatura tornando-se via para a sinalização de tempos e espaços distintos se entrecruzando no tecido nacional. Nesse sentido, torna-se interessante a sobreposição de imagens apresentadas em alguns jornais, com lastro em muitos discursos que identificavam Bernardo Élis enquanto autor de obras regionalistas, voltadas para a representação do sertão, e Juscelino Kubistchek em seu ascendente itinerário político que culminara na construção da nova e moderna capital federal, tema de seu único livro editado semanas antes da eleição na ABL. É vinculando os candidatos a tais espaços que *O Popular*, folha de Goiânia, os apresentou na busca pela “cadeira da imortalidade”, como sugere o título do artigo ilustrado pela capa e contracapa de dois livros, um a *Seleção de Bernardo Élis*, o outro *Por que construí Brasília*, de Juscelino:

²⁴³ Em nota de Hélio Fernandes, coluna “Fatos e rumores – em primeira mão”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 out. 1975, p. 3. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, BE-2342.

²⁴⁴ Em texto intitulado “Compromisso entre acadêmicos poderá eleger Bernardo Élis”. *Cinco de Março*, Goiânia, 22 a 28 set. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, BE-2358.

²⁴⁵ Em CUSTÓDIO, Batista. “Por que sou contra Juscelino Kubistchek”. *Cinco de Março*, Goiânia, 30 jun. a 6 jul. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, BE-2336.



Figura 16 - Imagem ilustrativa constante em *O Popular*, sem autoria. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, Unicamp.

Publicada em 1974, a *Seleta* trazia uma coletânea de contos e um fragmento do romance *O tronco*, conteúdo sugerido nas ilustrações de capa, uma marcha de bois tangidos por um vaqueiro solitário a sugerir um tempo lento impregnado na frase inserida abaixo da imagem: “uma longa escalada literária em busca do ingresso na Academia”²⁴⁶. Ritmo diverso do sugerido em referência ao livro de Juscelino Kubitschek, “numa única obra, a esperança da imortalidade”²⁴⁷, no qual a imagem da nova capital sugere o progresso materializado pelo plano de aceleração do crescimento anunciado em 1956, imagem que torna duplo o sentido da expressão “única obra”, uma vez que é a cidade, mais do que o livro, a obra associada ao nome de Juscelino. Tais contrastes, os bois no campo e o arranha-céu que se destaca entre as cúpulas do Congresso Federal, estendidos ao olhar dos dois candidatos, nas imagens curiosamente mirando em direções opostas, ressoam nos textos e mensagens direcionados ao escritor goiano quando sai vitorioso da disputa que ganhara repercussão nacional, quando, nas palavras de Eduardo Guedes, em mensagem de congratulação, o sertão teria vencido a cidade, “O Tronco venceu Brasília”²⁴⁸. As fricções entre discursos, a percepção do progresso encarnado pela

²⁴⁶ Em “A cadeira da imortalidade”, texto de Paulo Martins. *O Popular*, Goiânia, 23 set. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2866.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Eduardo Guedes em bilhete, manuscrito, datado de outubro de 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0541.

capital federal entremeada à constatação de que este não aplainava diferenças tampouco correspondia a uma alteração da paisagem ao redor, a paisagem que mantinha seus lastros com o passado de monocultura e criação de gado, gestaram um perfil do novo acadêmico sugestivo não de uma individualidade, um estilo único, mas de uma coletividade representada na literatura e na trajetória do escritor goiano.

Nesse sentido, expressando a satisfação pela “projeção de Goiás” então inserido nos quadros da Academia, Aidenor Aires escreve ao conterrâneo, em carta de 27 de outubro de 1975, que a eleição correspondia não somente a uma passagem pessoal “à História. Você e seu vulto magro”, mas ao reconhecimento da paisagem e dos homens que seguiam ao seu lado: “segue ao lado a imensidão desses altiplanos. Vão morar com você na casa do Machado os seres dos barrancos, das brenhas, dos rincões atávicos das nossas cidades remotas. Seres incomunicáveis que só pelos seus artistas podem reclamar sua existência anônima”²⁴⁹. Se nesta impressão lemos os seres dos barrancos, brenhas e rincões enquanto referência aos homens anônimos, dos campos e vilarejos, que povoam as páginas de livros como *Ermos e gerais*, na mensagem enviada por Manoel Amorim Félix de Sousa a menção à obra se dá de forma a associar a todos os goianos um anonimato responsável por conferir-lhes tons exóticos. Diz o missivista que pelos textos dedicados a Goiás, “essa literatura então negada”, o escritor “prova que não somos índios e nem cavalgamos onças”, movimento de apresentação de uma comunidade não restrita à natureza que se torna razão para os “agradecimentos dos seus conterrâneos”²⁵⁰.

Assim, como quem, nas palavras de Anatole Ramos²⁵¹, logra “furar a onda de desprezo, atravessar o muro do pouco caso que as metrópoles Rio e São Paulo ergueram ante os reais valores do Brasil Central”, Bernardo Élis recebe entusiástica correspondência lastreada na percepção de uma vitória considerada coletiva, entusiasmo que ecoa em sua escrita quando, ainda em 1975, compõe uma extensa nota biográfica inserida na reedição de *Veranico de janeiro*. Ao recordar sua trajetória em prol da difusão e estudo “indispensáveis à literatura, em nosso Estado”, o escritor reformula uma impressão que registrara por ocasião da primeira edição do livro, em 1966. Dizia ele que era “duro” e “desanimador escrever num país de analfabetos e ainda por cima no sertão e por cima de tudo num Estado pobre e desimportante

²⁴⁹ Aidenor Aires, Goiânia, 27 de outubro de 1975. Carta datilografada e assinada. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0537.

²⁵⁰ Manoel Amorim Félix de Sousa, Goiânia, 31 de outubro de 1975. Carta datilografada e assinada. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0565.

²⁵¹ Em carta direcionada ao poeta Araújo Jorge, que fizera campanha contrária a Élis em favor de Juscelino Kubistchek. Goiânia, 13 de novembro de 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0872.

como Goiás”, afirmação reapresentada para a sinalização de que “dissipou-se em grande parte a melancolia de tais palavras ante as mudanças verificadas no Brasil: o próprio sertão com conotação de isolamento e inacessibilidade começa a inexistir, para ceder lugar à integração nacional”, integração creditada a fatores como a “criação de Goiânia e Brasília”, sendo “uma das provas dessa mudança” (ÉLIS, 1976, p. XXIV) sua eleição para a Academia Brasileira de Letras.

O sertão, onde Élis se insere para demonstrar as dificuldades do ofício de escritor, sertão que correspondendo a Goiás não mais seria sinônimo de isolamento em virtude das modernas capitais, não deixou, a despeito de tal percepção, de ser rota, sobretudo simbólica, para a indicação de contrastes que desarticulavam a ideia de integração nacional, via progresso, ou mesmo a ideia de síntese tão cara ao escritor. O país, cuja cultura se constituiria na união entre o popular e o erudito, o valentão e o sacristão como expõe em seu discurso na Academia, não poderia ser sintetizado na imagem de Brasília, projetada no Centro-Oeste de forma a deste se desintegrar, inclusive na simbologia de imagens e nos mencionados textos ora em defesa do escritor ora em defesa de Juscelino. A crença na transformação da dinâmica econômica e social do país, em razão do desenvolvimento anunciado a partir da década de 1950, de forma a romper com o isolamento e a carência de lugares afastados do eixo Rio-São Paulo, não se mantém como apresentada nesta reedição de *Veranico* e em discursos anteriormente mencionados, incluindo o de posse. Pode-se dizer que, assim como a paisagem de sua terra, Goiás, não se manteve a mesma, dando a perceber mudanças engendradas sobretudo pela experiência de Goiânia, a escrita de Bernardo Élis também indicia mudanças de percepção, reconsiderações que não raro retornam ao caminho percorrido para reformular alguns juízos e impressões.

É nesse sentido que, reafirmando seus gestos de dar a ver sua terra, publica em 1985 alguns ensaios, discursos, crônicas, algumas inéditas outras já estampadas no jornal *Diário da Manhã* de Goiânia, reunidos sob o título de *Goiás em sol maior*. Não tendo se cumprido a união e visibilização das diversas regiões num Brasil que se previa mais igualitário pela tônica do progresso, a recitação das singularidades, da diferença regional, o inventário de bens permaneceu necessário, sendo este o caminho pelo qual se podem ler páginas que reúnem tanto biografias literárias e artísticas como as dedicadas ao poeta Félix de Bulhões e ao pintor Octo Marques, notícias de intelectuais e leitores ilustres de Goiás a exemplo de Pedro Gomes, como também breves apontamentos históricos e geográficos sobre cidades goianas, com ênfase em Goiânia. Razão das entusiásticas afirmações sobre o desenvolvimento estadual, Goiânia e o progresso do qual seria amostra tornam-se também motivo para ressalvas, como a apresentada no texto que abre a coletânea, dedicado ao poeta Félix de Bulhões.

Introduzido pela ênfase na “falta de memória histórica” em relação aos vultos goianos, este texto indica ao leitor interessado um trabalho dedicado ao estudo da história goiana, o trabalho de Ofélia Sócrates Nascimento, intitulado *Goiás, coração do Brasil*, obra que representaria um impulso interrompido: “infelizmente a mudança da capital abafou esse movimento de memorização estadual, que no momento parece retornar” (ÉLIS, 1985, p. 9). Como contribuição para este retorno, para a retomada de uma memória enquanto fluxo que os processos de modernização urbana interromperam, o escritor tece um roteiro pelo qual pessoas, lugares, fatos dignos de registro são apresentados a um público que pode, inclusive, encontrar as cidades pelos seus antigos nomes, dados a conhecer em “Cidades Goianas – cada nome que, faça-me o favor...”.

Sequencial aos textos dedicados ao poeta Félix e a Octo Marques, este pintor contemporâneo a Élis, exímio compositor de paisagens locais e ex-votos, o ensaio sobre as cidades goianas insere o leitor em um quadro geográfico e histórico delineado de forma bem-humorada a partir da “nominata dos topônimos goianos dos últimos tempos”, nomes carecidos de “imaginação criadora” (ÉLIS, 1985, p. 37). Inicialmente, 42 municípios são listados pelos sufixos “-ândia”, “-ópolis”, “-ânia” “-lina”, a exemplo de “Ivolândia, Sancrerlândia, Hidrolândia, Maurilândia [...] Amarinópolis, Anápolis, Avelinópolis [...] Abadiânia, Alexânia, Aragoiânia [...] Cristalina, Pontalina” (ÉLIS, 1985, p. 37), assonâncias que geram um efeito humorístico mantido pelo esmiuçar de curiosidades sobre tais denominações e de outras que escapavam aos sufixos, algumas merecendo comentários extensos, enriquecidos por informações históricas e etimológicas. Assim, o leitor de *Ermos e gerais* reencontra a Amaro Leite, cenário do conto “A maldade benéfica de Tambiú”, que deixou de ser assim designada para intitular-se Mara Rosa, nome soando a “tango argentino” (ÉLIS, 1985, p. 38), devido a uma homenagem à filha de um prefeito. Lamentando alterações como esta, que apagavam nomes insígnies por alguns “que nada significam no contexto cultural do país”, o escritor (1985, p. 37) segue rememorando a fundação de vilarejos e cidades, a composição dos nomes e suas alterações de forma a reconstituir lances históricos, cenas de mineração, de constituição de quilombos e aldeias cujo lastro cultural ficou marcado em nomes como Uruaçu, “pássaro preto grande – urubuzão para encurtar conversa” (ÉLIS, 1985, p. 41), antigo município de Santana.

São os urubus tema de texto que, apresentando lendas, causos e curiosidades, alinhava as preocupações em torno do desaparecimento da espécie, dada sua escassez numa paisagem em que eram tão frequentes a ponto de Octo Marques fazer “do urubu um sinal identificador de suas telas” (ÉLIS, 1985, p. 81). Sinônimo de “preto, aziago, de macabro, mas em compensação ao urubu também estava ligada a noção de higiene e da saúde pública” (ÉLIS, 1985, p. 79), os

“amigos da infância distante” desapareciam por possíveis razões elencadas de forma a tornar perceptível o que poderíamos considerar os malefícios do progresso, uma vez que são os pesticidas e as aeronaves, estas responsáveis por alterar o “equilíbrio gasoso” necessário “à digestão dos bichos”, os elementos novos na paisagem goiana a afastar os urubus. “Não há urubu na periferia de Goiânia (30 km)” nota o escritor (1985, p. 80) que acompanhara a idealização e construção da cidade, cuja história é recontada em “Receita goiana para mudar uma capital” desde a ideia de transferência da sede do governo por governadores como Marechal Lino de Moraes, ainda no Império, ao lançamento da pedra fundamental, em 24 de outubro de 1933, por Pedro Ludovico Teixeira.

As divergências entre os vilaboenses favoráveis e contrários à mudança, os lances políticos dos que resistiam à transferência da capital, incluindo uma espécie de motim para evitar a votação que decidiria a alteração, são narrados por um contador que se apresenta como o “estudante que morava na rua Nova do Presidente (na rua Cruz Machado)” em 1935, rua da antiga Vila Boa de casas coloniais e calçadas de pedra que, em 1937, abandona para ir a Goiânia num automóvel que “encravou num lamaçal da rua 12” (ÉLIS, 1985, p. 60-61). Inserindo-se no quadro que delineia, Élis reconstitui a nova capital numa escrita que, tal como o plano da cidade, “uma teia de aranha”, tece animados movimentos responsáveis por capturar as ações de Pedro Ludovico, dos arquitetos e engenheiros, da vida miúda, como das prostitutas que “não podiam morar em Goiânia: era em Campinas” (ÉLIS, 1985, p. 61), este pequeno vilarejo sob o qual se desenhara a capital. O moderno plano urbanístico se fazia, assim, sob velhas cisões sociais, ainda que algumas carências, à revelia dos projetos de urbanização, fossem vivenciadas por todos, caso dos problemas no abastecimento hidráulico e elétrico, notados por um viajante que se hospedara uma noite na capital deixando aos goianos o seguinte “versinho muito irritante”: “Goiânia, cidade linda/ Que nos encanta e seduz./ De dia não tem água,/ De noite não tem luz. Assinava os versos Monteiro Lobato” (ÉLIS, 1985, p. 69).

Ainda que tais problemas fossem recebendo soluções quando “pelos idos de 1950 [...] Goiânia começou a perder seu aspecto miudinho” (ÉLIS, 1985, p. 70), textos como “Goiânia e ‘Art Deco’”, semelhante a outros escritos publicados em jornais, dão a ver a intensificação de contradições, o apagamento não somente de elementos que não se viam mais na paisagem, a exemplo dos urubus, como a falta de memória histórica intensificada pelo descaso com o patrimônio público. Inserido no livro logo após a “receita” de mudança da capital, este texto concentra a experiência arquitetural da cidade no estilo responsável por “inspirar o risco das primeiras edificações urbanas de Goiânia” (ÉLIS, 1985, p. 72), o estilo “Art Deco” do qual seria exemplar a residência de Pedro Ludovico. Tal residência, “cuja preservação é

indispensável”, poderia, ao ser destacada textualmente, ter destino diverso, afirma o escritor, de outros prédios que “foram demolidos ou totalmente desfigurados”, desfiguração perceptível no Palácio das Esmeraldas, sede do governo, onde se perderam “alguns vitrais originais, belíssimos, em puro estilo ‘Art Deco’, representando cenas ligadas ao passado histórico de Goiás” (ÉLIS, 1985, p. 72).

As referências ao traçado arquitetônico e à necessidade de preservação do mesmo constituem assunto desdobrado a partir da menção a livros como *Goiás global*, de Sabino Júnior, e *O barroco do Brasil*, de Eduardo Etzel, este elogiado por trazer referências ao barroco no Centro-Oeste “fugindo ao vazo caolho de só considerar Minas Gerais e Bahia” (ÉLIS, 1985, p. 72). Ainda que muitos estudiosos, “fechando os olhos para Goiás e Mato Grosso”, concentrem suas atenções somente em Brasília, tais livros dariam mostra de que haveria muito na história e na cultura goianas a tratar e descobrir, de forma a fazer notar o que restava esquecido na geografia nacional dado o mencionado vazo de focalizar somente algumas regiões:

Não, minha gente, o Brasil também é o resto ou é sobretudo o resto. Por essa vezânia, grande parte do acervo artístico do Centro-Oeste desbaratou-se, saqueado pelos próprios propagandistas da cultura litorânea, muita vez. Mesmo Goiânia, a bela Goiânia erguida sem ajuda do Governo Federal, muito mais humana do que Brasília, a quem forneceu tanta experiência, mesmo Goiânia vive abafada pelo capricho brasileiro de olvidar a região que antes de ser um legado português foi resultado de uma pertinaz ocupação de mestiços. (ÉLIS, 1985, p. 72)

Relegado ao esquecimento enquanto conjunto cultural constituído tanto pelo legado da arte barroca como pela experiência da modernidade *art déco*, corrente na década de 1930 como nota o escritor, Goiás é reinserido num panorama nacional a partir de um discurso que poderíamos ler como um vitral, à semelhança do que ornava o Palácio das Esmeraldas. Valendo-nos da sugestão sobre o país ser “o resto”, “sobretudo o resto”, podemos ler os textos que compõem esse *Goiás em sol maior*, bem como outros semelhantes em temática, como um trabalho de recomposição de fragmentos responsável por recriar cenas de Goiás, seu passado e sua história, cenas que antes figuraram na sede do governo estadual. Os vitrais perdidos, que se tornaram restos, acrescidos de novos detalhes recompõem-se nesta miscelânea textual em que o estado se apresenta em suas cidades, rodovias, sua paisagem percebida pelas tintas de Octo Marques, seu contexto cultural do qual são dignos de nota não somente escritores como Eli Brasiense, Victor de Carvalho Ramos e Xavier Júnior, mas também leitores como Altamiro de Moura Pacheco, dono da “mais numerosa e rica biblioteca particular (quicá pública) do Estado de Goiás” (ÉLIS, 1985, p. 92).

Assim, reconstituindo *flashes* da história e da cultura goianas, Bernardo Élis contribui para o (re)conhecimento das mesmas, o que em termos nacionais corresponderia a integrá-las num quadro maior, num concerto, para acionar a metáfora musical da qual Mário de Andrade se valera para, em carta ao então jovem Carlos Drummond de Andrade, indicar a necessidade de “usarmos nosso acorde” para, enquanto nação, “sermos usados na harmonia da civilização” (ANDRADE, 2015, p. 33). É esta singularidade que, em termos regionais, o escritor goiano busca apresentar para inserir Goiás, em sol maior, no acorde nacional, pressupondo este movimento o destaque à participação do lugar nos ritmos da nação, destaque explicitado especialmente ao fim do texto sobre a arquitetura da capital goiana, quando a cidade é assinalada como precursora de modernos projetos urbanísticos, “marco fundamental na evolução urbano-arquitetônica nacional”:

Depois de Goiânia, no fim da década de 30, constrói-se no Rio de Janeiro o edifício do Ministério da Educação e Saúde, obra coletiva de Lúcio Costa, Carlos Leão, Afonso Redy e Oscar Niemeyer, a que se juntaram Le Corbusier, Joaquim Cardoso, Burle Marx, Portinari, Bruno Giorgi, tudo graças à visão do ministro Gustavo Capanema e do crítico Mário de Andrade, admirável equipe que fez do edifício o começo de novos tempos para a arquitetura do Brasil que, passando pelo conjunto de Pampulha, culminou com Brasília. (ÉLIS, 1985, p. 73)

Posteriores a Goiânia são, desse modo, apresentados os edifícios no Rio de Janeiro, experiência que culminaria, passando pelo conjunto da Pampulha, em Brasília, a capital federal que, significando uma promessa de visibilização do interior do país, encarnara a projeção de uma modernidade não raro apartada da paisagem ao redor. Se, décadas após a transferência das sedes do governo federal, muitos estudiosos “apenas se referem a Brasília, fechando os olhos para Goiás e Mato Grosso” (ÉLIS, 1985, p. 71), cabe ao discurso do escritor goiano a reinserção de sua geografia natal na rota dos estudos e referências sobre o país, sobre a modernização cujo ponto de partida é redefinido a partir do traçado *art déco* de Goiânia. Esta cidade, onde passara a residir na década de 1940, se torna roteiro pelo qual se pode ler não somente sua trajetória como pesquisador e estudioso da história e cultura goianas, atento a pormenores de forma a reunir cacos para um vitral, como sua trajetória literária impulsionada pelo ambiente cultural da nova capital, onde pôde contar com o auxílio da bolsa de publicações Hugo de Carvalho Ramos para o lançamento, em 1944, de seu livro de estreia, *Ermos e gerais*.

A vivência na cidade tanto possibilita a dinamização de seu percurso autoral como perpassa suas considerações sobre a realidade da qual retirava temas para a ficcionalização, a realidade sertaneja. Ao longo do tempo, em ensaios e crônicas publicadas em jornais entre as décadas de 1950 e 1990, a ênfase nas modificações notadas num espaço onde “as comodidades

do progresso”²⁵² lentamente tornavam mais evidentes as distinções entre a cidade e a roça, como nota em crônica de 1957, evidencia sensações diversas. Na observação do lugar, é possível notar tanto o otimismo quanto às mudanças advindas de novas dinâmicas sociais como a melancolia frente à percepção da impossibilidade de uma transformação, via progresso, que engendrasses uma sociedade livre da carência e das desigualdades entre classes, eixos recorrentes de sua prosa ficcional. Considerando a ênfase que o escritor coloca sobre o local, poderíamos, na leitura de seus exercícios de reunir dados sobre Goiás, passando pela experiência de Brasília, sintetizar, não na capital federal, mas na imagem de Goiânia, captada em diferentes perspectivas, as contradições de uma modernidade que gesta projetos de modernização urbana nunca concluídos. Impossibilidade de conclusão que parece inerente à modernidade tal como lida no mencionado texto de Adrián Gorelik (1999, p. 59), a modernidade como “*ethos* cultural”, ideia, projeção teórica e filosófica mediante a qual os planos de modernização das cidades são delineados, planos cuja concretização, em termos de infraestrutura, não corresponde às premissas constituídas teoricamente.

Textos como “Paroxismo urbanístico”, publicado no jornal *Diário da Manhã* em 1982, focalizam tais contradições ao discutir o loteamento da capital estadual, razão de uma especulação imobiliária que excluía os mais pobres, impelidos à ocupação ilegal. A intervenção municipal, visando regulamentar a venda de terrenos de forma a atender as pessoas de baixa renda, é indicada por Élis como um jogo posto em cena em ano de eleições, equação digna de uma nota machadiana: “Está estabelecido o jogo: de um lado os donos do poder, do outro os donos dos votos. ‘Ao vencedor as batatas’ – diria o velho Machado de Assis”²⁵³. Jogo de exclusão que já se dá a ver em crônica intitulada “E os dias atuais?”, publicada em 1972, na qual a referência ao progresso experimentado no estado, especialmente após a criação de Goiânia, é matizada pelas ressalvas em torno dos males deste mesmo progresso, focalizados na agricultura e nas relações de trabalho: “a agricultura é altamente destruidora da natureza e tipicamente predatória, o elemento humano infelizmente não merece a atenção e o cuidado que deveria e deve merecer, perecendo vítima da exploração do semelhante e das precaríssimas condições de trabalho”²⁵⁴.

²⁵² Em crônica intitulada “Feição de Cidade”, publicada no Jornal *Oiô*, 1957. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1069.

²⁵³ Em “Paroxismo urbanístico”. Jornal *Diário da Manhã*. “DM em Revista” – Coluna Bernardo Élis. Goiânia, 28 ago. 1982. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1197.

²⁵⁴ Em “E os dias atuais?”. Jornal *Cinco de Março*, Goiânia, 27 nov. a 3 dez. 1972, p. 10. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1132.

Os problemas da terra, sua ocupação e partilha, lastreados nas consequentes desigualdades sociais minam o elogio, ancorado no otimismo modernista em relação à cidade e ao futuro promissor anunciado pela tecnologia, fazendo com que a representação literária do homem, no campo, receba pertinência e significações constantemente reatualizadas. Desse modo, permaneceram necessários os exercícios ficcionais centrados na representação da terra e do sertanejo, ainda que estivessem vinculados a problemas percebidos pelo escritor, especialmente nos momentos em que estava associado ao Partido Comunista, como etapa possível de ser superada quando não houvesse mais o isolamento espacial e o atraso de uma economia baseada na monocultura – percepção que ressoa no enredo de *O tronco* em suas primeiras versões, nas comentadas afirmações do soldado Ferreirinha. A persistência de tais problemas e arestas, após a experiência da modernização, torna múltipla a leitura do conceito associado à vivência no sertão e ao qual o escritor dedicou diversas considerações em estudos, palestras, ensaios e entrevistas: o regionalismo. É considerando-se integrante do universo sertanejo, que Bernardo Élis, inserindo-se na paisagem e suas contradições, gesta uma definição do regionalismo que, parecendo estável, move-se ao longo do tempo em função da observação também movente da realidade.

Este conceito ao qual associava sua produção, bem como a de outros autores pertencentes à sua geração, estabiliza-se e desestabiliza-se em suas considerações pautadas na leitura de críticos e de outros escritores contemporâneos, cujas obras justificam ou alteram suas perspectivas, bem como no olhar mutável que lança sobre a cidade em constante transformação. O processo lento de modernização da capital, os desiguais acessos ao espaço e aos benefícios do progresso, como a eletricidade, o asfalto e a água encanada são percebidos enquanto experiência que altera a impressão de tempo homogêneo e linear no qual uma certa ideia de regionalismo se delineia. E, nesse sentido, o retorno deste conceito enquanto questão e tema de estudo pode ser lido como rota que se refaz em ritmo semelhante ao que, em crônica dedicada a Goiânia, narrou sua experiência de morador em constantes mudanças de bairro.

Em “A eterna esperança do coração humano”, publicada em 1982 no *Diário da Manhã*, o cronista insere o leitor, inicialmente, na paisagem de sua infância, “Corumbá de Goiás (nada de Mato Grosso) e na Cidade de Goiás, a antiga Vila Boa dos Bandeirantes”²⁵⁵, para indicar ritmos diversos de construção e remodelação urbanas. Se nestas cidades era raro o surgimento de uma casa nova, as antigas sendo, por vezes, lentamente restauradas, constituindo-se em residências “definitivas, com as famílias as ocupando durante a vida inteira”, em municípios

²⁵⁵ Em “A eterna esperança do coração humano”. Jornal *Diário da Manhã*, Goiânia, 3 set. 1982. [DM Revista], p. 25. Coluna “Bernardo Élis”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1199.

mais novos, como Anápolis, “as casas surgiam ou brotavam como capim no mato”, as “antigas cediam lugar a outras mais modernas”²⁵⁶ e, em meio aos barulhos de máquinas que abriam buracos, vias, assentavam o asfalto, os cheiros de cal, óleo e tinta denunciavam mudanças estruturais no espaço e na vivência deste.

As casas modernas, diz o cronista, possuíam “um cheiro novo e totalmente desconhecido para mim que vinha daquelas velhas, tradicionais e assentadas cidades mortas, nas quais esse clima de construção era ausente e onde o cheiro do reboco era cheiro ou fedor de bosta de vaca, material básico para os rebocos sertanejos”²⁵⁷. As distinções entre tempos e modos de se situar no espaço tornam-se mais evidentes no cenário da nova capital, quando “o panorama de construção tornou-se absoluto e avassalador”, os odores, ruídos e a poeira impregnando a experiência daquele que observa paulatinamente a edificação de ruas, avenidas e prédios: “assim eu vi delinear-se Goiânia, casa por casa, rua por rua, bairro por bairro”²⁵⁸. E este olhar para a cidade em transformação se dá numa mobilidade dentro do traçado urbano, mobilidade que indicia menos a velocidade sugerida pelas máquinas, pelo ritmo avassalador do progresso, do que a lenta urbanização que faz o escritor constantemente reviver, em bairros diversos, os contratempos das adequações aos serviços de saneamento e eletricidade:

Morava na rua Cinco quando por ali passaram os serviços de luz, água, esgoto, telefone, asfalto, meio-fio; aí mudei para perto da Praça Germano Roriz e vi tudo isso repetir-se novamente, mas com os filhos mais velhos; a seguir fui para o setor Universitário, onde a poeira e o barulho e o desconforto foram de matar, pois além das atribulações decorrentes da urbanização, havia o imprevisto do córrego do Botafogo. Bastava chover um pouco mais torrencialmente que o corgo, um merdinha, empolava, roncava, virava fera e derrubava as pontes precárias, os postes de luz e telefone, os muros, as casas, arrastava automóvel e até gente, deixando enfim o setor Universitário sem comunicação com o centro da cidade. [...] me mudei daí e vim para a rua 103 do setor Sul, onde toda aquela odisséia se repetiu. Se no setor Universitário havias as enchentes, no setor Sul os ladrões agiam desembaraçadamente. Andei por vários outros pontos, inclusive outras cidades, até que agora encalhei, como um cisco levado pela enxurrada, encalhei aqui no J. América e tudo recomeça novamente: água, luz, esgoto ainda não, asfalto, meio-fio, barulho de ensurdecer, a vibração de máquinas abalando e tremendo as casas, poeira, lama, água de chuva alagando meio mundo, sujeira de pó fino.²⁵⁹

Da ida a Goiânia para ali residir na década de 1940, a mudança para outras cidades, ao retorno e permanência no Jardim América, tempo da crônica de 1982, Bernardo Élis permite ao leitor adentrar na capital projetada na década de 1930 enquanto espaço constantemente em

²⁵⁶ Em “A eterna esperança do coração humano”. Jornal *Diário da Manhã*, Goiânia, 3 set. 1982. [DM Revista], p. 25. Coluna “Bernardo Élis”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1199.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

construção. Ainda que o cronista, após o longo itinerário, sinalize a nostalgia de uma juventude “renascida dessa barulhada fecunda”, pela qual o ideal de modernidade parecia sempre se anunciar, sobressai no texto um olhar que não esconde a fadiga ante o incessante retorno de problemas estruturais, a fragilidade de construções como pontes e casas arrastadas pela correnteza, os atritos sociais tornados aparentes pelos ladrões que “agiam desembaraçadamente”. A lenta edificação da cidade responsável por engendrar um tempo circular, de constante recomeço, desarticula a ideia de um desenvolvimento percebido como linha reta, linha ordenadora do espaço e das relações humanas nele estabelecidas.

Goiânia, imersa nas desordens e nos imprevistos de sua inacabada cartografia, indica-nos que a “construção de uma cidade é obra sempre incompleta, interminável”²⁶⁰. Incompletude comparável às constantes considerações que o autor goiano dedicou ao regionalismo, lido, em seus gestos inventariantes, a partir da percepção do ambiente ao qual se considerava integrado: Goiás, o sertão. É como sertanejo que Bernardo Élis se apresenta em momentos diversos, ensaiando pensar este conceito na posição, não raro contraditória, de quem à terra está aderido e ao mesmo tempo dela está apartado, posição ambígua da qual a imagem do cisco encalhado, que acionara na crônica, torna-se significativa. Partícula minúscula de terra, o cisco pode, ainda que integrado a determinado lugar, desprender-se e colocar-se em movimento. Parecendo por vezes uma questão menor, o regionalismo é eixo pelo qual o escritor se insere e insere Goiás nos panoramas da literatura brasileira que ensaia apresentar, conferindo ao longo do tempo diferentes premissas ao que parecia estar estabilizado, ou mesmo encalhado, em sua leitura e na de diferentes críticos dos quais foi leitor.

3.3 O regionalismo, na sua melhor acepção

Em palestra proferida nas cidades de Anápolis, Piracanjuba, Luziânia e Trindade entre os anos de 1957 e 1962, Bernardo Élis apresenta o regionalismo na literatura brasileira a partir de um cenário e um perfil: “No meado do século passado, quem morasse em Catalão ou por lá passasse, conheceria ou teria notícia de um Juiz Municipal ali existente, homem dos mais extravagantes que se poderia imaginar”²⁶¹. Para os ouvintes que “não atinaram com o nome de tal personagem”, poeta visto não raro “bebendo cachaça pelas vendolas de ponta de rua e

²⁶⁰ Em CURY, Maria Zilda Ferreira. *A utopia da modernidade*: Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília. Edições Carolina, 2017. Livro digital, citação extraída da “Introdução”.

²⁶¹ Documento datiloscrito, com correções e a inscrição no verso da primeira página: “Esta palestra com resumos e adaptações foi proferida em Anápolis – 1957 – outubro; Piracanjuba – 1958 e 1962; Luziânia – 1962; Trindade – 1962”, p. 1. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1074.

tocando viola até madrugadinha”, o palestrante se vê “na obrigação de dizer: esse homem era Bernardo Guimarães”, escritor que, retornando a Ouro Preto, “entendeu de contar em livros o mundo que vira em Goiás”²⁶². Por tais livros, a exemplo de *O ermitão de Muquém*, Bernardo Guimarães seria “reconhecido como o fundador do romance regionalista no Brasil”²⁶³, romance que ganharia novo fôlego a partir da experiência de outro escritor, cuja trajetória também se ligara a Goiás: Afonso Arinos.

Conhecido entre os goianos, “os velhos”, menos como autor do livro *Pelo sertão* do que como filho de Afrânio de Melo e Franco, juiz que exercera suas funções em Palmas e Pirenópolis, Afonso Arinos tem assim explicitada sua estadia, na juventude, em terras goianas, o que permite ao palestrante afirmar que “Goiás está intimamente ligado ao surgimento e ao desenvolvimento da literatura regionalista do Brasil”²⁶⁴. Refazendo, assim, o roteiro do regionalismo na literatura brasileira a partir do eixo goiano, Bernardo Élis reescreve a história desta tendência em nossas letras de maneira a tornar Goiás ponto de partida para a produção regionalista nacional e, ao mesmo tempo, local onde a literatura se faz e se justifica por essa via que inspirara, a via regional. A produção literária goiana é apresentada aos ouvintes a partir de seus vínculos com a terra no que ela instigara autores como Bernardo Guimarães e Afonso Arinos, terra “com uma ou outra cidade pontilhando a imensidão dos chapadões”²⁶⁵, de povoamento escasso ainda na década de 1930 e cuja economia se baseava, sobretudo, na criação de gado.

Assim, passando “uma vista d’olhos pela nossa literatura” torna-se possível ler, a partir da representação e problematização desse espaço percebido ainda em seu isolamento, os textos de prosadores já consagrados como Hugo de Carvalho Ramos e daqueles que então começavam a publicar como “Pedro Gomes, João Acioli, Bernardo Élis, Eli Brasiliense, Ursulino Leão, Mário Risério Leite, Ada Curado, Waldomiro Bariani Ortêncio, Raimundo Rodrigues, Léo Godoi Otero, Wilson Cavalcante e Felícia Savini”, incluindo os que ainda estavam inéditos como “Paulo Rosa, Carmo Bernardes, Humberto Crispim [...]”²⁶⁶. Tal listagem visibiliza uma produção literária local que, mesmo frágil, teria valor em virtude desse “predicado que a torna digna de respeito e admiração: é a sua íntima ligação com a terra e com o homem”, sendo esta ligação razão pela qual estaria a literatura goiana alinhada ao quadro maior da produção

²⁶² Documento datiloscrito, com correções e a inscrição no verso da primeira página: “Esta palestra com resumos e adaptações foi proferida em Anápolis – 1957 – outubro; Piracanjuba – 1958 e 1962; Luziânia – 1962; Trindade – 1962”, p. 1. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1074.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 2.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 11.

nacional, no qual se destacaram dois livros “surgidos nesses últimos anos”: “Grande Sertão: Veredas’ e ‘Vila dos Confins’, ambos livros puramente sertanejos”²⁶⁷. É destacando estas duas publicações “de maior retumbância” nacionalmente, que ganha força o argumento em torno da validade e importância do viés regional delineado ao longo da palestra: “isso, pois, nos leva a afirmar que a literatura goiana vem trilhando o caminho correto – o do regionalismo, compreendido esse termo na sua melhor acepção”²⁶⁸.

A compreensão desse termo é exercício que ocupa o escritor em momentos diversos, nos quais ensaia sentidos, acepções possíveis para o que soava constantemente impreciso, como indica em texto dedicado a Valdomiro Silveira. Publicado no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo* em 1973, posteriormente reproduzido na coletânea “Alma de Goiás” e no livro *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*, de Ruth Guimarães, o ensaio dedicado ao autor de *Lereias* abre-se com uma tentativa de definição:

Muito vago e contestado, o rótulo regionalismo para nós se caracteriza em dois traços fundamentais:

- 1) Representa uma forma literária do Brasil tradicional, não urbanizado, refletindo uma sociedade não industrializada.
- 2) A camada linguística deste regionalismo está embasada na singularidade dialetal do contexto, numa linguagem singular-rural, enquanto na ficção urbana o estilo nasce na linguagem referencial, do código comum.²⁶⁹

É, especialmente, em relação à linguagem que Bernardo Élis destaca a contribuição de Valdomiro Silveira para a renovação da prosa de ficção no Brasil, de forma a inspirar a produção de autores que o sucederem na recriação do linguajar de lastro rural, autores como Guimarães Rosa, cuja obra é mencionada nos vínculos com a experiência dos contos de *Lereias*, os quais “sem exceção de nenhum, principiam por um travessão indicativo do diálogo direto, como é o princípio de *Grande sertão: veredas*” (ÉLIS, 1987b, p. 40). Retratando o universo caipira a partir de temas recorrentes “ao longo da velha história do regionalismo brasileiro”, temas referentes a animais, plantas, conflitos amorosos, fantasmas, Valdomiro não somente reconstruía uma imagem não caricatural do caipira como sinalizaria, ao se valer da linguagem coloquial, que “a fala seria um elemento essencialmente de criação artística e não apenas instrumento de informação, ou veículo de exposição de ideias, de valor denotativo” (ÉLIS, 1987b, p. 39-40).

²⁶⁷ Documento datiloscrito, com correções e a inscrição no verso da primeira página: “Esta palestra com resumos e adaptações foi proferida em Anápolis – 1957 – outubro; Piracanjuba – 1958 e 1962; Luziânia – 1962; Trindade – 1962”, p. 11. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1074.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Em “Valdomiro Silveira: um escritor que tudo sacrificou por uma cultura tipicamente nacional”. *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b. Alma de Goiás, vol. 4, p. 34. Publicado, inicialmente, em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1973. Suplemento Literário, p. 1.

Apesar de sua relevante contribuição literária, frisa Bernardo Élis, as obras do escritor paulista, sua experiência com a fala caipira, somente deixariam de soar impróprias após a “experiência da Semana de Arte Moderna e do aproveitamento que do coloquial popular fez Guimarães Rosa” (ÉLIS, 1987b, p. 36). Esses dois eixos, responsáveis por uma nova leitura de Valdomiro Silveira, retornam como caminhos para pensar o regionalismo no texto “Tendências regionalistas do Modernismo”, composto em função de um curso ministrado em 1972 durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais. Com título sugerido por Affonso Ávila que, em carta convidando o escritor, esclarecera a “ênfase particular à corrente regionalista” do curso a ser ministrado por “uma das maiores expressões dessa linha”²⁷⁰, o texto exposto por Élis pode ser lido na coletânea *O Modernismo*, resultante das apresentações no Festival, e no volume 4 de “Alma de Goiás”, neste apresentando-se de forma mais extensa, abarcando alguns tópicos sobre o regionalismo tecidos a partir da leitura de autores diversos.

Assim, na versão publicada no volume 4 de sua obra reunida, antes de tratar das “Tendências regionalistas do Modernismo”, elencadas em sete itens, Bernardo Élis alinhava algumas considerações críticas sobre o regionalismo organizadas em subtítulos que colocam desde a pergunta “Que será regionalismo literário?” às ponderações “Regionalismo – os prós e os contras”. Tomando, sobretudo, como roteiro as considerações de Afrânio Coutinho em capítulo dedicado ao tema em *A literatura no Brasil*, o escritor parte da “solução didática muito prática” proposta pelo crítico ao ler a prosa de ficção nacional a partir da divisão entre “a corrente regionalista ou regional e a corrente psicológica e de análise de costumes” (ÉLIS, 1987b, p. 111) para focalizar a primeira, motivo de sua conferência. Mais do que na exposição de uma definição, transcrita do texto de Afrânio Coutinho, em fragmento que se trata de uma citação de George Stewart segundo o qual o caráter regional de um texto é relacionado não somente à sua localização numa região como também à “substância real” que retira da mesma, é na apresentação dos prós e contras que uma série de autores são alinhavados de forma a dar aos ouvintes um panorama de leituras críticas diversas sobre o regionalismo.

À semelhança do texto presente em *A literatura no Brasil*, obra percebida por João Alexandre Barbosa (1996) como relevante conjunto de estudos mediante o qual muitos escritores são recuperados e inseridos no eixo da historiografia nacional, Bernardo Élis compõe de forma esquemática, como o faz Coutinho em relação a escritores e obras, uma relação textual de críticos que se dedicaram a essa temática, entre os quais se fazem presentes Alcântara

²⁷⁰ Carta datiloscrita, 11 abr. 1972. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondências”, subsérie “Passiva”, referência BE-0441.

Silveira, Lúcia Miguel Pereira, Fernando Correia Dias, Fritz Teixeira Sales, Eduardo Frieiro, Assis Brasil, Fábio Lucas, Antonio Candido. Valendo-nos da afirmação de Afrânio Coutinho sobre o regionalismo enquanto “conjunto de retalhos que arma o todo nacional”, uma “variedade que se entremostra na unidade” (apud ÉLIS, 1987b, p. 118), é possível dizer que também entre retalhos, variadas leituras destacadas ora pelo seu teor positivo ora pelo negativo, o conferencista dá a perceber sua interpretação responsável por reunir distintas perspectivas.

Nesse sentido, ao pontuar as diferenças entre as considerações de Alcântara Silveira e Lúcia Miguel Pereira, Bernardo Élis explicita concordância menos com o primeiro, que percebe o regionalismo como representação tanto de ambientes rurais como urbanos, do que com a segunda, para quem o regionalismo literário trata do “estudo do povo do interior do país, marcadamente diferenciado, não só dos estrangeiros, como das populações urbanas” (apud ÉLIS, 1987, p. 120). Semelhantes à percepção de Lúcia Miguel, destaca Élis, são as definições de Fernando Correia Dias, Fábio Lucas e Fritz Teixeira Sales, deste sendo destacadas várias colocações sobre o tema, dentre as quais a incompatibilidade do regionalismo com os quadros de uma sociedade industrializada, a ênfase numa linguagem coloquial local, distinta dos códigos que regem a prosa urbana, a representação de um mundo arcaico não raro deformado pelo olhar culto do escritor que, apartado das práticas culturais que ficcionaliza, torna ridículos os homens e a comunidade à qual pertencem. A partir das referências extraídas do livro *Literatura e consciência nacional*, de Fritz Teixeira Sales, uma delimitação conceitual se explicita de forma a nos permitir o reconhecimento de uma leitura pessoal face ao regional:

[...] a principal característica do Regionalismo é refletir o ambiente subdesenvolvido e como nele age e a ele reage o homem. Pode, com essa característica, fixar também pequenas cidades ou subúrbios que englobam ambiente e seres humanos portadores da cultura tradicional. Quando, porém, reflete centros urbanos ou rurais incluídos, em linhas gerais, dentro da civilização universal moderna, não se pode falar em regionalismo porque aí costumes, usos, práticas, reações, pensamentos, linguagem, comportamento possuem uma medida universal e altamente padronizada para o mundo inteiro. (ÉLIS, 1987b, p. 123)

Vinculado ao subdesenvolvimento e à diversidade de uma cultura não padronizada por práticas inerentes à civilização moderna, o regionalismo ganha, assim, contornos definidos neste e em outros ensaios, a exemplo do referido texto sobre Valdomiro Silveira, nos quais a validação da tendência se dá de forma a torná-la caminho pelo qual o Modernismo aguçou a pesquisa em torno da linguagem e do nacionalismo em arte. Ainda que seja importante “reconhecer seus aspectos negativos ou limitativos”, sem a severidade de críticas como a de Eduardo Frieiro que lê como “subliteratura opilada e rural” as produções regionalistas, a leitura bernardiana se detém em aspectos que possibilitam a afirmação de que “se se fizer um balanço

da literatura brasileira em seu conjunto, chegamos à conclusão de que os livros que melhor identificam o Brasil são de cunho regionalista” (ÉLIS, 1987b, p. 123-124). Não somente livros como os de Euclides da Cunha, Afonso Arinos e José Lins do Rego são mencionados para ilustrar tal afirmação, como também os de João Guimarães Rosa e Mário de Andrade por seu *Macunaíma*, estes citados “por força de uma definição muito larga” (ÉLIS, 1987b, p. 123), como sugere Afrânio Coutinho ao tratar do regionalismo em sentido lato.

Tal vinculação melhor se esclarece na apresentação dos sete aspectos pelos quais se faz notar a permanência do viés regionalista no Modernismo: o tema, o nacionalismo, a oralidade, o documentário, a “persistência de estruturas literárias tradicionais”, a linguagem e a “aceitação de inovações literárias estrangeiras coincidentes com a cultura brasileira” (ÉLIS, 1987b, p. 127). Relacionados entre si, estes aspectos se conectam pela ideia esboçada no primeiro item, a ideia segundo a qual o principal tema da ficção nacional é o próprio Brasil, sendo desejo de todo escritor realizar deste um retrato. Lastreadas na afirmação de Wilson Martins, para quem “no subconsciente, todo escritor brasileiro o que ambiciona é escrever um retrato do Brasil, o que explica a exuberância de nossa literatura regional” (apud ÉLIS, 1987b, p. 128), a validação da prosa regionalista e a vinculação deste adjetivo a textos como *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas* se justificam em função de elementos estéticos e culturais marcantes em tais obras e que são lidos como linhas de força do regionalismo, como esquematicamente o expõe Bernardo Élis.

Nesse sentido, o caráter documental da ficção, a pesquisa em torno da linguagem, da oralidade que se torna elemento de criação estética, recursos que se fazem notar na literatura de autores associados ao regional no início do século XX como Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, permanecem na produção sequencial à década de 1920 de forma a se poder afirmar que o “regional definiu o Modernismo” (ÉLIS, 1987b, p. 128). Ainda que, com a voga das vanguardas estrangeiras, em torno de 1916, o regionalismo comece “a ser golpeado, o que não importa que dele brotem, nesse período, grandes frutos” (ÉLIS, 1987b, p. 144), a defesa do caráter nacional da literatura empreendida por Mário de Andrade seria, para o ensaísta, sintoma da persistência do regional em nossas letras. Nas palavras de Élis (1987b, p. 147), “a tradição regional contaminou o Modernismo, fazendo persistir nele as estruturas e técnicas literárias romântico-realistas do século anterior” uma vez que foi o “regionalismo como cultura tradicionalista-nacionalista que levou Mário de Andrade a repudiar Marinetti e os estrangeirismos e obrigou o romance do Nordeste a pegar a trilha que pegou”.

Tal persistência se daria a perceber especialmente na linguagem, aspecto pelo qual se torna possível evidenciar a progressiva incorporação da coloquialidade no texto literário, em

outros termos, “incorporação da linguagem popular, de que o regionalismo foi a força propulsora”, sendo, assim, via pela qual o Modernismo “refundiu a língua literária brasileira” (ÉLIS, 1987b, p. 148). Compreendendo, para fins didáticos, a fase modernista num enquadramento temporal desenhado entre 1922 e 1956, Bernardo Élis destaca a importância da tendência regional na produção do “mais original e o mais vivo de nossa literatura contemporânea” (ÉLIS, 1987b, p. 134), sobretudo, a partir da escrita de João Guimarães Rosa. Sendo a linguagem uma “questão de arte”, de tal forma percebida em razão da confluência entre o registro documental da oralidade constante na prosa regionalista e as experimentações estéticas inspiradas pelo movimento modernista, a obra do escritor mineiro torna-se exemplo maior do aprimoramento da ficção de lastro regional, especialmente, via “penetração do uso do linguajar popular em todos os seus *solecismos e corruptelas*”²⁷¹.

A partir da leitura do texto rosiano, seu “barroquismo” no qual se encontra “um dos maiores encantamentos do povo”, é possível, enfim, evidenciar que as inovações foram aceitas e, diante de um panorama da literatura brasileira, lançar a impressão segundo a qual “parece que os tempos já estão maduros” (ÉLIS, 1987b, p. 150, 155). Contudo, tal maturidade não significou uma melhor aceitação crítica da ideia de regionalismo, como esboçada nesta conferência de 1972, não correspondendo ao crescente acolhimento das inovações propostas pelo Modernismo uma percepção por parte de outros críticos e leitores que associasse ao regional tais inovações, como propõe em suas considerações Bernardo Élis. Se para este, mesmo reconhecendo “os aspectos negativos ou limitativos”, o regionalismo é força propulsora das experimentações com a linguagem, bem como a diferença que dinamiza os diversos retratos do Brasil, para tantos outros ensaístas e críticos o mesmo regional é tomado como razão do pitoresco responsável por reduzir e estagnar a arte em acanhados quadros locais.

Tal refutação crítica é comentada em prefácio que compôs à segunda edição do livro *Afonso Arinos*, de Alceu Amoroso Lima, livro que, dedicado ao “fenômeno literário chamado sertanismo ou regionalismo”, teria esperado longos anos por uma reedição, desde sua primeira publicação em 1922, em virtude de preconceitos da “inteligência nacional” que “persiste em ignorar e subestimar, para não dizer desmoralizar”²⁷² semelhante temática. Notando a relevância de um estudo que, dedicado à obra do “criador do conto regionalista na sua forma clássica entre nós”, reconhece a validade do “sertanismo-regionalismo” como via de produção

²⁷¹ Grifo do autor. ÉLIS, Bernardo. “Tendências regionalistas do Modernismo”. *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b. Alma de Goiás, vol. 4, p. 154.

²⁷² Em LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Vozes: Educam, 2000, p. 28. Prefácio publicado na edição de 1981, pelo INL, Brasília, e inserido sob o título “Tristão de Athayde e o regionalismo” em “Alma de Goiás”, *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b, vol. 4, p. 45.

de obras “que alcançaram o universal através do regional”, o escritor goiano encontra vias para reafirmar ou, ainda, rerepresentar sua leitura sobre o tema. Reapresentação que se dá a partir de uma nota pessoal estendida a um breve roteiro pelo qual o leitor, ao ser informado sobre a vivência de Afonso Arinos em Goiás em seus “verdolengos anos”, acessa alguns aspectos narrativos de páginas de *Pelo sertão* por intermédio da paisagem goiana.

Desse modo, ao indicar a importância do ensaísta e do escritor tema do ensaio enquanto “dois vultos decisivos na minha formação intelectual”, Bernardo Élis (2000, p. 24) tece vínculos entre a ficção e sua terra natal de forma a visibilizar novamente Goiás como eixo do regionalismo literário nacional. Nesse sentido, não somente indica, através de nomes como Bernardo Guimarães, Taunay e Afonso Arinos, que os “grandes regionalistas do Centro-Sul do Brasil tiveram intenso contato com Goiás”, como relembra algumas passagens da literatura deste último por aspectos presentes no cenário de Corumbá e adjacências. É dessa forma que revisita os acontecimentos do conto “Pedro Barqueiro” pelos lugares semelhantes aos que conhecia, semelhança que via também entre a cadeirinha de um conto e um antigo móvel da igreja de Corumbá, cidade em cujas proximidades um buriti solitário era pelos moradores “apontado como o inspirador da bela página de *Pelo Sertão*” (ÉLIS, 2000, p. 25).

O olhar atento de Alceu Amoroso Lima para o interior do país, a representação deste na literatura de Afonso Arinos, nos “anos anteriores a 1922, quando a Coluna Prestes ainda não obrigara os pais da pátria a volverem os nostálgicos olhos de exilados culturais para Oeste e se darem conta do imenso Brasil por trás do litoral”, tornam-se via para a inscrição, neste prefácio, das terras goianas enquanto caminho privilegiado de contato com o “interior brasileiro”. Assim, se aos leitores Alceu (2000, p. 116, 139) informa que a obra de Afonso Arinos se filia “naturalmente e sem preconceito, a uma grande corrente de nossa literatura, o Sertanismo”, sendo “propriamente com Bernardo Guimarães que surgiu o sertanismo literário”, Élis agrega a tais informações a vivência em Goiás deste autor associado igualmente ao surgimento do regionalismo.

Este termo que, na apresentação realizada pelo escritor goiano, se torna intercambiável com o referido sertanismo, ambos conectados ora pela conjunção “ou”, “sertanismo ou regionalismo”, ora pelo uso do hífen, “sertanismo-regionalismo”. Enquanto o ensaísta delimita melhor o sentido de tais expressões em nossas letras, o sertanismo sendo associado ao nacionalismo romântico do qual caminharia para uma orientação regionalista na produção de escritores ligados ao realismo naturalista, como Inglês de Sousa, o “franco regionalismo” (LIMA, 2000, p. 161) despontando na produção de um Valdomiro Silveira, o prefaciador funde tais designações de forma a potencializar a ligação entre a paisagem goiana e este movimento

de aguçamento da nacionalidade pela via local. Aguçamento com o qual, não esquece de indicar ao leitor, o Modernismo contribuíra, uma vez que dera um “surto de revigoração [...] ao sertanismo-regionalismo” (ÉLIS, 2000, p. 27), surto que o ensaio não registra por ser anterior ao mesmo.

Regionalismo ou sertanismo, ambas as expressões são trilhas pelas quais Bernardo Élis refaz alguns percursos reflexivos em torno da tendência pela qual lê e apresenta a literatura goiana, tendência que Alceu Amoroso Lima (2000, p. 158), ao tratar do “regionalismo contemporâneo”, compreende como uma aproximação mais íntima e menos vaga “da realidade local” e do “espírito da terra, em suas feições particulares”, equação final de uma linha evolutiva de nossas letras lida em três eixos: americanismo, brasileirismo e regionalismo. Essa mirada que transita do mais geral, o sentimento americanista, para o mais particular, o regional como adensamento do brasileirismo, é a que emprega o escritor ao focalizar e inserir Goiás na cena literária nacional e o faz não somente designando-se regionalista, como também designando-se sertanejo. Referindo-se, como mencionamos anteriormente, às terras goianas enquanto sertão, Élis aciona para si, sua produção e sua vivência, o adjetivo que marca o pertencimento a este espaço, seguindo, de certa forma, conselho que Alceu indicara neste texto acessado em sua integralidade por este leitor somente na década de 1980. Dizia o crítico, ao comentar a fecundidade do sertanismo e, ao mesmo tempo, os riscos de transformá-lo em modismo, que sendo este uma das “faces originais e fecundas” de nossa literatura “devemos deixá-lo exclusivamente aos filhos do sertão” (LIMA, 2000, p. 166).

É de tal forma, como intelectual formado no sertão, que Élis explica, em carta a Alceu, a dificuldade de acesso ao texto que então prefaciava, texto cujo valor ressalta especialmente por viabilizar um olhar positivo sobre o regionalismo:

Remeto incluso a apresentação que escrevi para esta 2ª edição isolada. Sei que tal apresentação deveria caber a outra pessoa, a um crítico de alto saber e à altura do valor da obra do senhor [...]. Mas talvez por vaidade, para minha alegria, para minha honra (ah! Foi por sentir-me sobremaneira honrado) que deliberei comentar o trabalho, pois, em verdade, tinha algo que dizer de minha alegria por ver como o senhor abordava o Regionalismo-Sertanismo nessa obra de que conhecia trechos esparsos citados, mas cujo volume singular nunca vira!! Veja como o sertão é mal informado.²⁷³

Ainda que o escritor julgasse ser de um “crítico de alto saber” o dever de apresentar o estudo então reeditado por iniciativa de Herberto Sales, o texto que enviara para o crítico que, sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, o recepcionara por ocasião da publicação de *Ermos*

²⁷³ Em carta manuscrita, Brasília, 19 jan. 1981. Documento disponível para consulta no Centro Alceu Amoroso Lima para a Liberdade, Petrópolis, Rio de Janeiro.

e gerais, ganha interesse em razão de ser a sua uma obra ligada a este regionalismo-sertanismo frisado em sua leitura. Quando, em nota literária publicada em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, Alceu evidenciara o livro de contos enquanto obra de “valor literário”, ressaltados os excessos que descambavam para o grotesco, podendo os mesmos “figurar entre os dos nossos bons escritores regionalistas”²⁷⁴, apontava uma via de recepção não somente reduplicada por outros leitores como assumida pelo escritor goiano. Via do “brasileirismo sertanejo”, “na linha de autores como Afonso Arinos, Monteiro Lobato, Alberto Rangel, Valdomiro Silveira”²⁷⁵, a partir da qual pensa e dá a ver Goiás, o sertão de onde ensaia o movimento ambíguo de aderir à terra, como sertanejo, e dela afastar-se para compreendê-la enquanto intelectual.

Pode-se dizer que, mais do que nos ensaios, compostos em função de palestras, a exemplo dos antes mencionados, ou prefácios, é por meio de algumas entrevistas que a opção pelo regionalismo como acesso conceitual a práticas artísticas ligadas à representação do local, representação do sertão goiano, ganha interessantes contornos, pelos quais vislumbramos menos a certeza do que a busca de uma definição. Assim, no arco temporal entre as décadas de 1960 e 1990, quando concedeu algumas entrevistas a veículos diversos, incluindo colaboração em trabalhos acadêmicos, tornam-se evidentes as variações e mesmo oscilações nas respostas direcionadas à frequente questão sobre ser a sua uma obra regionalista, oscilações que não alteram a constante afirmação em torno dos vínculos entre sua ficção e as terras goianas. Pode-se dizer que o movimento de se integrar ao sertão, como fizera na carta a Alceu Amoroso Lima, de forma a indiciar sua carência e, ao mesmo tempo, contribuir para superá-la, intensifica-se em sua participação especialmente em jornais, nos quais surge ora como cronista, ora entrevistando escritores goianos ou sendo entrevistado.

Se, como disse a Alceu, “o sertão é mal informado” ou, ainda, se “nós os sertanejos somos (e éramos ontem mais do que hoje) uma nação derrotada e dominada militarmente pelas classes dominantes do Rio de Janeiro, de São Paulo e do litoral”²⁷⁶, como afirmou em 1968 em entrevista concedida a Miguel Jorge, a colaboração em jornais se torna uma via para minimizar a carência de informação e a subjugação, em termos culturais, em relação a outros estados. Compreendido enquanto fator de integração comunitária, de criação de um imaginário coletivo, como sugere Benedict Anderson ao tratar da definição de nação em seu livro *Comunidades imaginadas*, o jornal pode, ligando leitores e histórias distintos por convenções literárias, gerar

²⁷⁴ ATHAYDE, Tristão de. “Setembro (livros recebidos)”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 out. 1944. Seção “Vida Literária”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-1840.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Em “Entrevista com o escritor Bernardo Élis feita pelo contista Miguel Jorge”. Datiloscrito, 1968, fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1101.

elos dentro de uma comunidade, entre membros que em sua maioria não se conhecem. Nesse sentido, tornam-se válidas para o contexto menor da região as premissas que este autor utiliza para sinalizar a importância do romance e do jornal, da feição romanesca deste, na “gênese da comunidade imaginada da nação”, comunidade política, “limitada e, ao mesmo tempo, soberana”, imaginada porque seus membros “jamais se conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 55, 32).

Ao jornal, como “produto cultural”, está relacionada a possibilidade do estabelecimento de vínculos entre leitores que compartilham, na ilusão de um tempo “homogêneo”, notícias construídas por convenções literárias, convenções pelas quais personagens surgem e desaparecem nas páginas destinadas à leitura cotidiana, páginas que gestam a impressão de que “‘o mundo’ caminha inexoravelmente em frente” (ANDERSON, 2008, p. 65). O “formato romanesco do jornal”, que garante que as vidas noticiadas continuem a “existir em silêncio, esperando pela próxima aparição no enredo”, é para Anderson (2008, p. 66, 54) via de uma concepção de “simultaneidade” ligada, nos termos benjaminianos, a “um tempo vazio e homogêneo” marcado “pelo relógio e pelo calendário” e medido “pela coincidência temporal”. Coincidência pela qual um leitor se conecta a outros pela impressão de compartilharem, ao mesmo tempo, as mesmas notícias, compartilhamento que se dá sem que se conheçam, mas na confiança de suas existências, sendo este o caminho mediante o qual “a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (ANDERSON, 2008, p. 65).

Em termos regionais, os jornais teriam, para Bernardo Élis, a importância da criação de vínculos entre leitores, entre estes e a sua terra, vínculos pelos quais, mais do que se “infiltrar” como sugere Anderson, a ficção se explicitaria na apresentação de uma literatura local dada a conhecer nas páginas literárias, pelas quais os escritores goianos encontrariam seus leitores num reconhecimento mútuo que reforçaria elos culturais. Tal potência de criação de tais vínculos, pelos quais, uma “comunidade política”, nos termos de Anderson, limitada em fronteiras regionais poderia acessar informações pertinentes ao seu contexto particular, fortalecendo um imaginário cultural local, nos permite compreender as ponderações que Bernardo Élis tece, em crônica²⁷⁷, ao lamentar a breve existência de algumas folhas goianas dedicadas à literatura. Diante dos prejuízos que o desaparecimento das mesmas provocava no panorama cultural local, o escritor lança um olhar de estímulo para a criação de veículos, como o *Goiá* de Anápolis, que

²⁷⁷ Em “Um jornal literário em Anápolis”. *Jornal Oiô*, Goiânia, out. 1957, p. 2 e 3. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1071.

pudessem fazer circular a produção de autores locais, com os quais os leitores poderiam se identificar. Leitores que passam a receber mais informações não somente sobre a produção literária local, como também sobre o estado em termos históricos e culturais.

É nesse sentido que podemos compreender a constante contribuição de Bernardo Élis em jornais, especialmente os goianos, desde a década de 1940 quando publicava contos e não raro colaborava entrevistando outros escritores, como fizera, por exemplo, em edição de 17 de fevereiro de 1946 da *Folha de Goyaz*. Intitulada “O autor do Crime do Cel. Leitão”, a entrevista com Inácio Xavier, perfil apresentado pelo “rosto fino e seu cigarrinho de palha”²⁷⁸, é conduzida, sobretudo, em torno de questões direcionadas ao ambiente cultural goiano, suas associações e produtos literários. Sem muito otimismo ao ponderar que, contando com uma modesta produção, “a rigor, nem existe literatura goiana”, Inácio Xavier, que então contribuía com uma “série de entrevistas com intelectuais goianos”²⁷⁹, é confrontado com algumas questões que se tornariam recorrentes quando é o entrevistador o intelectual convocado a comentar sobre a sua obra.

Assim, em diálogo publicado, em 1957, sob o título “Bernardo Élis: ‘O regionalismo é o motor de uma literatura verdadeiramente nacional’”, o conterrâneo Antônio Geraldo Ramos Jubé coloca ao autor de *O tronco* o questionamento sobre os rumos da ficção em Goiás, em relação à qual o entrevistado, diversamente de Inácio Xavier, sinaliza a existência ainda que pequena e “criando corpo”²⁸⁰. Mais do que sobre a literatura goiana o enfoque em torno das questões locais e nacionais, na entrevista, recai, como o título sugere, no regionalismo enquanto meio, “motor”, de movimentação de uma arte que, enraizada na particularidade regional e alinhada aos “novos meios de expressão”, se tornasse “verdadeiramente nacional”.

É a partir dos vínculos entre o empenho autoral em divulgar a cultura goiana, como afirmou em entrevista²⁸¹ concedida em 1979, e a tendência regionalista enquanto representação de uma regionalidade que se tornam recorrentes em suas interações com entrevistadores diversos questionamentos sobre este local de pertencimento pela via do regionalismo. Exemplares, nesse sentido, algumas entrevistas realizadas por ocasião da eleição à Academia

²⁷⁸ Em “O autor do *Crime do Cel. Leitão*”. *Folha de Goyaz*, Goiânia, 17 fev. 1946, p. 1 e 2. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1049.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Em JUBÉ, Antônio Geraldo Ramos. “Bernardo Élis: ‘O regionalismo é o motor de uma literatura verdadeiramente nacional’”. *Jornal Oió*, Goiânia, set. 1957. Seção “Mural de Ideias”, p. 1 e 8. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-1911.

²⁸¹ “Um protesto contra a censura”. *Cinco de Março*, Goiânia, 13 a 19 ago. 1979. 3º Caderno - Geral. Nesta, Bernardo Élis afirma estar “muito empenhado mesmo em contribuir para a divulgação e o conhecimento de Goiás, em todos os aspectos de sua literatura”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2507.

Brasileira de Letras, nas quais diferentes respostas sobre o tema indiciam a constante busca por uma definição, busca que nem sempre resulta no gesto afirmativo de vinculação de suas obras ao adjetivo regionalista. É o que dá a perceber, em publicação do Suplemento Literário do jornal goiano *O Popular*, em resposta à questão sobre serem os seus livros regionalistas:

Esse conceito de regionalismo continua sendo uma coisa muito debatida, e eu posso afirmar que depois de ler muito sobre regionalismo, não chego a uma definição do que seja regionalismo. Eu tenho cá as minhas ideias sobre o regionalismo. Por exemplo, o problema fundamental de minha obra tem sido as más condições de trabalho do ser humano no interior do Brasil. Logo é um problema da humanidade toda, muito especialmente nos países subdesenvolvidos. Por isso, as minhas obras, eu não acho que elas sejam regionalistas, porque elas abordam assuntos, problemas fundamentais do ser humano. Talvez haja um maior regionalismo no tocante à língua, porque para exprimir esse problema eu utilizo uma língua que é quase um subdialeto, o colóquio caipira.²⁸²

Ressaltando suas constantes leituras sobre o tema, Bernardo Élis indica a impossibilidade de definir o conceito ao qual seus textos estariam associados, instabilidade teórica que o conduz a relativizar a regionalidade do “problema fundamental” de sua literatura, as “más condições de trabalho do ser humano no interior do Brasil”. Não sendo uma questão tipicamente nacional ou regional, uma vez que perceptível em outros países subdesenvolvidos, a prática de espoliação do trabalho, especialmente em áreas rurais, é via para um transbordamento do dado local que, em entrevista realizada por ocasião de sua posse na ABL, expressa em termos de “essência humana”: “utilizo os elementos regionais para tirar deles uma essência humana. É um trabalho que exige muita pesquisa”²⁸³. Tal expressão, semelhante à sugestão de que o tema central de seus escritos extrapolava as fronteiras de Goiás, sugere que o autor não escapou à dicotomia local/universal ou, ainda, à necessidade de justificar a utilização de “elementos regionais”, motivo de muita pesquisa, na composição de obras que a estes não se restringiam, pois o que se pretende é “tirar deles uma essência humana”.

Se, nesse sentido, o tema o permite se desprender de tal classificação, a língua o faz retornar à mesma, uma vez que é o regionalismo via para a indicação da diferença, da particularidade, subjacente à composição linguística de suas narrativas, composição embasada no que denomina o “colóquio caipira”. Elemento destacado no ensaio que dedicara a Valdomiro Silveira, a língua como ponto central na configuração do regionalismo em literatura cede espaço

²⁸² Em LUIZ, Edson *et al.* “Bernardo Élis: ‘– Escrevo no intervalo da comida e como no intervalo da escrita’”. Suplemento Literário, Jornal *O Popular*, Goiânia, 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2397.

²⁸³ Em VIEIRA, Flávio Pinto. “Ele assume hoje na Academia a vaga de Ivan Lins: Bernardo Élis, uma literatura de protesto”. Jornal *Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2387.

para um retorno da questão temática quando, em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, ensaia responder sobre o futuro da ficção regionalista frente o crescente interesse em torno dos romances urbanos:

Da pergunta deduz-se que o entrevistador contrapõe regionalismo literário e ficção urbana, colocação que facilita o encaminhamento da resposta, pois se há expressão vaga e imprecisa é esta de “literatura regionalista”. Eu, particularmente, entendo que o regionalismo representa uma forma de literatura do Brasil tradicional, não urbanizado, refletindo uma sociedade não industrializada, como configurei no trabalho de apresentação do livro *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Mas essa tentativa de conceituação visa apenas à temática, deixando indefinidos outros aspectos como a linguagem usada, as formas de narrativa, o aproveitamento de toda a gama de recursos ou processos estilísticos e estéticos [...]. Sendo o regionalismo, como é, tão praticado no Brasil, não conta, entretanto, com equivalente quantidade de estudos, o que o torna pouco caracterizado ou repleto de divergências, dando-lhe alguns importância excepcional, negando-lhe outros maiores méritos.²⁸⁴

Sinalizando uma vez mais a imprecisão da expressão “literatura regionalista”, o escritor goiano retoma a compreensão apresentada no ensaio dedicado a Valdomiro Silveira: o regionalismo enquanto representação de uma sociedade tradicional, não urbana, apartada da industrialização. Se no mencionado ensaio sua tentativa de delimitação do conceito se dá tanto em relação ao tema como em relação à linguagem, nas considerações que tece para publicação no *Jornal do Brasil*, detém-se na questão temática para apontar a incompletude de sua definição, carente de especificações concernentes aos “processos estilísticos e estéticos”. Carência lastreada na quantidade insuficiente de estudos nos quais se embasar, estudos que, delineando de fato a tendência, tanto poderiam minorar divergências como problematizar o constante anúncio de esgotamento do regionalismo, esgotamento “proclamado várias vezes. A Semana de Arte Moderna o deu por extinto, mas foi a partir daí que ele se mostrou mais vivaz com o florescimento do chamado romance do Nordeste; quando Guimarães Rosa apareceu, estava o regionalismo de missa de sétimo dia encomendada. No entanto!”²⁸⁵.

Flagrada especialmente em relação à renovação estética impulsionada pela Semana de Arte Moderna, renovação presente na ficção de João Guimarães Rosa, responsável por dar novo fôlego ao regional como demonstrara no ensaio sobre as “Tendências regionalistas do Modernismo”, tal persistência conduz o escritor goiano a afirmar não somente o fato de que “o regionalismo (como é geralmente entendido) deu obras fundamentais à nossa ficção e continua

²⁸⁴ Em AMARAL, Zózimo Barroso do. “Coluna do meio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1975. Caderno B. Coluna “Zózimo”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2364.

²⁸⁵ *Ibidem*.

dando”, como a lançar dúvidas sobre a pertinência da questão sobre um futuro da ficção regionalista. “Com tais incertezas, pode lá alguém prever o futuro do nosso regionalismo?”, indaga o escritor convocado a comentar sobre a permanência de uma tendência cuja delimitação conceitual é um problema que continua a ecoar em sua fala em momentos diversos, como nestes, em 1975, nos quais ganha visibilidade por causa da ABL, bem como em diálogos posteriores, como o estampado nas páginas da folha acadêmica *JornaLetras*, de Brasília, em 1981. Reunindo “indagações de alunos do Departamento de Letras”, a entrevista se abre com a pergunta, proposta por Maria do Rosário Caetano, sobre Élis concordar “em ser chamado de ‘escritor regionalista’”, pergunta que incita a ponderação sobre o conceito:

Eu tenho uma teoria sobre o que seja regionalismo em literatura, termo de uma abrangência incrível. Minha teoria procura definir melhor uma conceituação que vem de Lúcia Miguel Pereira, com escala por Fritz Teixeira Sales e Alcântara Silveira. Segundo essa teoria, regional é a literatura que reflete ou tenta recriar ou que se vale do espaço cultural e físico de regiões ou populações não totalmente integradas na economia capitalista, especialmente nos aspectos dessa economia atinentes ao consumismo, ao mercado e ao avanço tecnológico. [...]. Assim conceituada, minha literatura é regionalista.²⁸⁶

Por se tratar de publicação destinada, especialmente, ao âmbito acadêmico, o escritor indica o referencial responsável por lhe permitir esboçar uma teoria sobre o assunto, teoria apresentada em outros momentos, lastreada na percepção de espaços marginais ao progresso, cujas comunidades não são “totalmente integradas na economia capitalista”. Vinculando, após tal definição, sua obra ao regionalismo, não deixa de, na sequência, esclarecer que sua “literatura, usando de linguagem regional (caipira), focaliza problemas universais mais palpáveis nos países não desenvolvidos”²⁸⁷. Se, nestas afirmações, retoma leituras e ponderações que tiveram lugar quando outros interlocutores lhe propuseram questões sobre a regionalidade de seus textos, em certo momento dessa entrevista pautada por perguntas de estudantes que insistiam em retornar a este debate, um novo olhar sobre o tema, a sociedade apartada do progresso que costumava representar, se delineia menos como certeza do que como indagação. E este olhar se torna possível no espaço da cidade, as cidades modernas, onde passa a perceber o trânsito e fixação de famílias que carregavam consigo a cultura campesina.

Já nas mencionadas entrevistas, de 1975, o escritor sinalizava para a permanência dessa cultura, como o fez ao responder sobre o futuro do regionalismo, indicando que nos romances urbanos haveria também elementos rurais e o crescimento daqueles não corresponderia, assim,

²⁸⁶ MOUSINHO, Ronaldo. “Bernardo Élis: o narrador dos sertões goianos não quer ser só o escriba do seu povo”. *JornaLetras*, Brasília, set. 1981, p. 1 e 3. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2551.

²⁸⁷ *Ibidem*.

ao apagamento destes: “as cidades crescem por força de elementos rurais que para cá emigram e que carregam consigo a cultura campesina ou tradicional. Essa cultura é seu caldo”²⁸⁸. Ideia reforçada ao ser questionado sobre o desaparecimento da cultura caipira, em entrevista, por ocasião de sua posse, ao jornal carioca *Última Hora*: “As cidades estão sendo povoadas com gente da roça. Pelo menos, por mais duas gerações, um lastro rural permanecerá. As pessoas vêm para a cidade mas trazem vestígios e traços de sua herança cultural caipira”²⁸⁹.

A migração de pessoas do campo para as cidades se, por um lado, podia ser percebida enquanto sinal de persistência do regional na cena urbana, justificando o não esgotamento do mesmo, por outro lado torna-se fator que desarticula os quadros sobre os quais se debruçava o escritor goiano. É o que faz notar nessa entrevista de 1981 a estudantes, quando, interpelado novamente sobre sua obra de teor regional, comenta a insegurança e as incertezas que o assaltaram artisticamente diante não somente de obras como as de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, como também diante das alterações percebidas nas comunidades as quais se dedicava a retratar:

[...] a partir do surgimento de ‘Corpo de baile’, das obras de Clarice Lispector e do conhecimento dos grupos ligados ao ‘nouveau roman’, ao concretismo e à práxis, senti-me inseguro no que vinha fazendo. Tal insegurança cresceu ante o tumulto em que mergulhou a sociedade caipira (na qual vivia e da qual tirava meus parâmetros), a partir do surgimento da indústria automobilística, da maior penetração do capitalismo no campo, do crescimento do êxodo rural e outros problemas que complicaram o quadro simples da sociedade que eu combatia e criticava para a elaboração de minha literatura. Não é que os problemas que eu criticava e combatia tivessem sido resolvidos; pelo contrário: agravaram-se tanto que as soluções por mim vislumbradas mostraram-se inócuas, inadequadas e inúteis.²⁹⁰

Comparadas a outras afirmações, emitidas em ensaios, palestras e algumas entrevistas, como as anteriormente destacadas, tais considerações desestabilizam as bases sobre as quais esboçara sua teoria sobre o regionalismo, conceito ao qual se alinha a partir da constante tentativa de compreensão do mesmo, razão pela qual ressalta aos estudantes que “sempre me intitulei ‘regionalista’, mas gosto de defini-lo mais ou menos”²⁹¹. A “penetração do capitalismo no campo” e as mudanças decorrentes desse processo não correspondem a melhores condições

²⁸⁸ Em AMARAL, Zózimo Barroso do. “Coluna do meio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1975. Caderno B. Coluna “Zózimo”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2364.

²⁸⁹ Em VIEIRA, Flávio Pinto. “Ele assume hoje na Academia a vaga de Ivan Lins: Bernardo Élis, uma literatura de protesto”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2387.

²⁹⁰ Em MOUSINHO, Ronaldo. “Bernardo Élis: o narrador dos sertões goianos não quer ser só o escriba do seu povo”. *JornaLetras*, Brasília, set. 1981, p. 1 e 3. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2551.

²⁹¹ *Ibidem*.

de vida e trabalho no campo, como previa, em textos como o dedicado ao estado de Goiás, ao relacionar os problemas nas áreas rurais ao atraso e distanciamento dos recursos provenientes dos projetos de modernização. O elogio a estes, pautado, sobretudo, na crença de que o avanço tecnológico e a integração dos espaços seriam fio condutor de uma sociedade mais esclarecida e equânime, encontra seu contraponto e sua falência diante de uma realidade na qual, a despeito de tais avanços, os conflitos e a carência subsistiam impulsionando o êxodo rural, movimento que embaralha a percepção dos espaços, campo e cidade se tornando cena para a indicação dos conflitos e problemas concernentes a comunidades de lastro rural.

Assim, ao complicar-se “o quadro simples da sociedade que eu combatia e criticava para a elaboração de minha literatura”, como destaca o escritor, não somente as certezas sobre a composição literária se desfazem, como também aquelas que ensaiara esboçar sobre o regionalismo a partir da percepção de espaços não urbanizados, não industrializados. A diluição de diferenças entre o campo e a cidade em termos de dinâmica capitalista rasura o “quadro simples” que combatia e, conseqüentemente, rasura a compreensão de um conceito associado à ruralidade, ao atraso, ao subdesenvolvimento. O que não significou a inviabilidade do mesmo, uma vez que as razões para a crítica e o combate que animavam sua escrita se tornaram mais evidentes, contradição destacada ao afirmar que, nos campos ou nas cidades, os problemas “agravaram-se tanto que as soluções por mim vislumbradas mostraram-se inócuas, inadequadas e inúteis”. A modernidade impulsionadora do progresso, ao adentrar os quadros rurais, não significou a solução de questões relacionadas à miséria, violência, exploração dos trabalhadores, frequentemente tematizadas pelo escritor, o conduzindo a reavaliar os caminhos que antes culminavam no elogio da mesma. Reavaliação que, inclusive, indica a experiência de contemporâneos como João Guimarães Rosa como fator de insegurança e incertezas em relação à continuidade de um estilo, estilo ligado ao regionalismo enquanto tendência à qual, em interpretações como as constantes no ensaio sobre o Modernismo, associara a produção do escritor mineiro.

Tais alterações de leitura, de perspectiva, ao longo dos anos, podem nos permitir compreender que o regionalismo “na sua melhor acepção”²⁹², como se expressara em palestra, corresponde não somente à apresentação de um sentido positivo do conceito, sem o recorrente teor negativo ao qual estava associado, mas também à busca do próprio sentido, o mais pertinente ou mais adequado, visto que as certezas em relação ao mesmo soavam

²⁹² Documento datiloscrito, com correções e a inscrição no verso da primeira página: “Esta palestra com resumos e adaptações foi proferida em Anápolis – 1957 – outubro; Piracanjuba – 1958 e 1962; Luziânia – 1962; Trindade – 1962”, p. 11. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1074.

constantemente provisórias. É provisoriamente que segue buscando uma definição quando interpelado sobre o tema nessas e em outras entrevistas, este espaço plural e compartilhado, no qual, como o sugere Leonor Arfuch (2010, p. 237, 163), um “falar inconcluso por natureza” evidencia ao leitor a “impossibilidade de fechamento de toda narrativa pessoal”. Impossibilidade de fechamento evidente nos esforços para apresentar contornos mais definidos à palavra que, acionada para designar sua escrita, exigia o tom de uma confissão, como expressa em entrevista publicada em 1992:

- Você é regionalista?
- Sou regionalista, embora não seja de bom tom confessar isso. É como afirmava um crítico literário: – ‘Fulano de tal é regionalista, mas produz também coisa séria’.²⁹³

Entre tantos traços, pessoais e profissionais, que ocupam os diálogos estampados nos jornais, diálogos com interlocutores que ensaiam apresentar um retrato do escritor, a designação “regionalista” retorna como curiosidade, confirmação, provocação que, ao longo dos anos, sinaliza a mobilidade e a inconstância de toda adjetivação. É enquanto escritor e intelectual engajado em conferir visibilidade às terras goianas, que Bernardo Élis não enseja desvencilhar-se da questão, atribuindo-lhe diferentes matizes, inclusive estendendo o sentido do regionalismo, como o sugerira Afrânio Coutinho ao tomá-lo em sentido lato, a todos os escritores ao afirmar, em entrevista de 1996 ao jornal goiano *Opção*, que o “regionalismo, a rigor, não existe – todos somos regionalistas. O próprio Jorge Luís Borges começou escrevendo contos regionalistas”²⁹⁴. Partindo do pressuposto de que todo escritor elabora sua arte ancorado em um local, por vezes deixando-o sobressair na tessitura do texto, como no mencionado exemplo de um Borges estreante, Élis rasura os limites da classificação a ponto de sugerir sua inexistência. E dizer de uma inexistência “a rigor” pode corresponder a dizer que na prática, diferentemente da teoria engendrada no espaço intelectual, os sentidos de arte lastreada nas questões sociais e culturais locais, implicados no regionalismo, estariam presentes em maior ou menor medida na obra de todos os escritores.

Ainda que seja possível apresentar uma compreensão em sentido amplo, de forma a tornar o regionalismo um conceito geral, que a todos abarcaria em alguma medida, o exercício de pensar seus limites, seus traços delimitativos, sobressai nas diversas entrevistas que

²⁹³ Em NASCENTE, Gabriel. “Bernardo Élis: ‘Nem mesmo morto me livrarei da humanidade’”. *Jornal Diário da Manhã*, Goiânia, jun. 1992. DM Revista, p. 1. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2751.

²⁹⁴ Em “Entrevista Histórica (I): Ermos do homem e ideias gerais”. *Jornal Opção*, Goiânia, 14 a 20 jul. 1996. Caderno “Opção Cultural”, p. C1 a C4. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1433.

concedeu, de forma a ser, inclusive, indicado como uma corrente, uma tendência em constante mutação, como sugere em 1993, ao jornal *Mutirão Cultural*:

Acho o regionalismo brasileiro interessante porque ele não se atém a escolas. Surgiu no romantismo, teve um papel importante no realismo, passou pelo simbolismo e em 1924, por ocasião da Semana de Arte Moderna, dizia-se que ele estava morto. Mas surgiram grandes obras regionalistas [...]. Vieram outras escolas até que em 1950/60 proclamou-se de novo a morte do regionalismo e surgiu a obra de Guimarães Rosa. Então, esta é uma corrente muito vivaz na literatura brasileira, que pôde se adaptar a várias épocas.²⁹⁵

A mobilidade e a vivacidade do regionalismo acionadas para demonstrar sua permanência em nossas letras, a despeito dos constantes anúncios de morte da tendência, conduzem à sequencial necessidade de comentar sobre sua renovação, especialmente anos após a estreia de Guimarães Rosa, citado como instigador do retorno do interesse em torno das questões regionais:

O regionalismo não pode ficar no que eu, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e o próprio Guimarães Rosa fizemos, ou seja, um regionalismo voltado para a parte rural. Porque este setor encontra-se hoje muito modificado, foi penetrado pelo capitalismo, pelas estradas, pela comunicação, ele não guarda mais a mesma importância. As populações rurais migraram para a periferia das cidades, inchando-as e hoje é aí que se encontram os problemas regionais. Ali você acha a língua, os hábitos e costumes caipiras, num conflito de duas culturas, a antiga, rural, caipira e a cultura moderna.²⁹⁶

Frisando a impressão, enunciada em outros momentos, de que os espaços rurais não mais poderiam ser tomados como eixo da representação regionalista, uma vez que não estavam apartados das cidades imersas na dinâmica capitalista – a perda da diferença correspondendo à mencionada perda da importância dos mesmos –, Élis indica as cidades como foco de uma renovada produção ligada ao regionalismo. E tal deslocamento de percepção sobre o regional implica não somente a impossibilidade de seguir modelos como os representados pelos nomes de Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Guimarães Rosa e o próprio escritor goiano, como também de manter a compreensão sobre o regionalismo a partir das premissas apresentadas até então. Se, em alguns textos, como em ensaio dedicado a Monteiro Lobato, é possível afirmar que “por escritor regionalista entendo aquele que procura refletir ou procura recriar a realidade de uma cultura enquadrada numa economia não industrial-capitalista”²⁹⁷, a modificação desse quadro rasura tal entendimento.

²⁹⁵ Em “Bernardo Élis: ‘Perdi meu tempo escrevendo no Brasil’”. Jornal *Mutirão Cultural*, Goiânia, nov. 1993, p. 6 e 7. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2775.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ ÉLIS, Bernardo. “Monteiro Lobato e sua bengala”. Em “Lucro e/ ou logro”. *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b. Alma de Goiás, vol. 4, p. 19.

A realidade apartada do eixo “industrial-capitalista”, portadora da diferença que confere significado ao regional em arte, uma vez que “o industrialismo-capitalista universaliza e uniformiza a cultura, aplainando as peculiaridades regionais, especialmente no tocante à linguagem”²⁹⁸, ao mesclar-se à realidade das metrópoles imersas no ritmo capitalista desestabiliza a equação pela qual o regionalismo ganhava, na leitura bernardiana, contornos definidos. O não apagamento das diferenças, os hábitos e costumes rurais ainda perceptíveis nas periferias das cidades, se por um lado indicia que o regionalismo mudara de feição e poderia renovar-se na focalização dessa nova realidade, por outro lado torna necessária uma nova compreensão do conceito. E o desafio de pensar o regionalismo desatrelado da ideia de representação dos espaços rurais em oposição aos urbanos, espaços não inseridos no capitalismo, pressupõe abandonar dicotomias tal como sugere Milton Santos em seu livro *Metamorfoses do espaço habitado*, publicado em 1988.

Reconstituindo o aparecimento das cidades na “transição do feudalismo para o capitalismo”, enquanto “semente de liberdade”, lugar “de atividades não agrícolas”, “onde o trabalho livre é possível” e que “se diferencia do campo, entre outros motivos, pela possibilidade desse trabalho livre”, Milton Santos (2014, p. 59) sinaliza a progressiva inviabilidade de tais oposições, sobretudo, a partir da década de 1950, quando há não somente um aumento populacional no país, como as redes de produção e circulação intensificam-se de forma a conectar espaços e pessoas. A amplificação das redes de transporte, a modernização agrícola, os trânsitos de pessoas e produtos entre diversos espaços são índices para o pesquisador afirmar “a impossibilidade, hoje, de simplesmente falarmos, como há vinte anos, em dicotomias como cidade/campo, agrícola/industrial etc. Hoje o agricultor pode também ser o homem urbano. [...] Os dois mercados de trabalho tendem a se confundir” (SANTOS, 2014, p. 58). É a diluição das dicotomias que Bernardo Élis percebe em entrevistas como a concedida aos estudantes do *JornaLetras*, em 1981, quando se refere aos “problemas que complicaram o quadro simples” da sociedade que retratava, bem como nesta entrevista de 1993, ao fazer notar a interpenetração dos espaços, a cultura campesina percebida, na permanência de seus traços, como a língua, em conflito com o que denomina a “cultura moderna”.

Se em crônica, publicada em 1973, sobre a nova estrada, BR-452, que então conectava Goiás a outros estados, o escritor saudava o progresso que mudara os tempos e permitia o trânsito de veículos que, no passado, atolavam em caminhos não asfaltados, nas décadas seguintes seu olhar tende a não mais registrar com entusiasmo as imagens de uma paisagem

²⁹⁸ ÉLIS, Bernardo. “Monteiro Lobato e sua bengala”. Em “Lucro e/ ou logro”. *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b. Alma de Goiás, vol. 4, p. 19.

alterada pelo progresso. Nesta crônica sobre estradas, republicada em *Goiás em sol maior*, ao saudar uma “nova era que se inicia [...] a era das estradas asfaltadas”, Élis (1985, p. 89) destaca um episódio que tivera lugar em sua infância: a chegada do primeiro automóvel, vindo de Anápolis. Fato comemorado inicialmente com “preparativos muito solenes”, o “Ford” deixa de ser novidade quando acaba integrado na paisagem, uma vez que “chegando na minha terra, aquela grotta tão funda, a máquina empacou: durante todo o tempo das águas ficou ali exposta, recoberta com um couro de boi, feito um carro-de-boi também. Finalmente, chegou um carro puxado por muitas juntas de bois e levou a máquina para não sei onde” (ÉLIS, 1985, p. 88). Contrastante com o espaço que inviabilizara sua passagem, o automóvel acaba tornando-se parte da mesma quando, recoberto por uma manta de couro, não somente mimetiza um carro de boi, como passa a depender deste para locomover-se. O malogro da experiência da modernidade, dependente das adequações do espaço ao redor, espaço ainda palmilhado pelos bois, produz essa imagem compósita, significativa de diferentes camadas de tempo convivendo numa suposta harmonia não mais possível de ser percebida com o avanço dos projetos de modernização.

É, sobretudo, na cidade, este espaço gestado nas promessas de convivências mais livres e democráticas, que tais entrecruzamentos incitam a impressão de conflito entre diferentes camadas culturais e sociais, uma não mais agregando-se à outra como ocorrera com o Ford revestido pelo couro de boi. A cidade, a exemplo de Goiânia, percebida, como antes demonstramos, ao longo de décadas num constante processo de crescimento populacional e expansão urbana, em virtude dos quais muitos atritos e desigualdades ficavam mais evidentes, torna-se lugar de percepção do caráter mutável da realidade e das representações a esta associadas. Nesse sentido, o conflito, notado a partir da persistência de traços rurais nas comunidades que migraram para as metrópoles, numa sinalização de que não houve aplainamento ou harmonização de diferenças, é mostra da heterogeneidade do espaço habitado destacada por Milton Santos, heterogeneidade responsável por mobilizar a constante reflexão sobre os conceitos, sobre “as construções idealmente homogêneas” (SANTOS, 2014, p. 112), vias para o risco das generalizações. Pensar o regional em arte escapando aos esquemas tradicionais e às generalizações é encruzilhada que conduz o escritor menos ao encontro de uma nova definição do que à busca de um elemento que, integrado ao conceito de regional, persistia em meio às alterações de paisagem: o caipira.

Ao referir-se, na mencionada entrevista ao jornal *Mutirão Cultural*, às populações rurais a partir da “língua, os hábitos e costumes caipiras”, indicando enquanto sinônimos as palavras “antiga, rural, caipira” para designar a cultura então em conflito com outra, a “cultura

moderna”²⁹⁹, Bernardo Élis permite ao leitor perceber a designação “caipira” como um recorte dentro do tema mais amplo sobre o regionalismo. Se as alterações advindas de fatores como a modernização do trabalho no campo, o êxodo rural e a fixação dos migrantes nas periferias das cidades sinalizam a impossibilidade de se pensar o regionalismo como antes, desestabilizando seus sentidos, a cultura caipira ainda é mencionada a partir dos traços que persistiam às mudanças nos espaços e nos tempos. Adjetivo que surge em diferentes momentos nos quais é indagado sobre sua literatura, o caipira qualifica tanto as referências sobre a linguagem acionada em seus contos e romances como sinaliza o caráter social e nacional dos textos a ele associados. É o que destaca, em publicação do *Jornal da Manhã* de Uberaba, em 1986, ao referir-se ao homem designado caipira como “um elemento da maior importância. Ele é o homem que construiu e tem construído o Brasil e todos nós temos muito da cultura caipira”³⁰⁰.

O caipira é, desse modo, destacado em sua relevância enquanto elemento construtivo da nação, traço que conecta distintas regiões de forma a tecer uma comunidade que compartilha a mesma herança cultural. Assim, não somente o caipira se torna um elemento de permanência e duração, pelo qual o presente pode ser lido, com alguma estabilidade, a partir de vínculos com o passado, como se apresenta enquanto possibilidade de participação e integração no quadro maior da nação. Pode-se dizer que o esforço, perceptível na atuação de Bernardo Élis, em integrar Goiás aos quadros artísticos e patrimoniais do país se reatualiza, em termos conceituais, pela via mais específica da cultura caipira. O regionalismo, este conceito do qual buscou constantemente as acepções, parece lhe escapar nas indefinições lançadas por um presente no qual as narrativas consideradas regionalistas pareciam não ter mais lugar, soando mais intensamente “fora de moda”³⁰¹, como se refere aos seus textos anteriores a *Apenas um violão* (1984), livro de contos em que ensaia uma prosa mais urbana, inclusive na linguagem.

Nas considerações autorais que tiveram lugar, sobretudo, nas décadas de 1980 e 1990, contos como os presentes em *Veranico de janeiro* (1966), o livro que lhe rendera os prêmios José Lins do Rego e Jabuti, não são mais vistos como modelos para futuras composições, uma vez que estas deveriam acompanhar um presente que mobilizava de maneira diversa o debate em torno de questões regionais e nacionais. Centrados na paisagem rural e trabalhados a partir da oralidade concernente a Goiás, os contos desse livro de 1966 estariam, por estes traços,

²⁹⁹ Em “Bernardo Élis: ‘Perdi meu tempo escrevendo no Brasil’”. *Jornal Mutirão Cultural*, Goiânia, nov. 1993, p. 6 e 7. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2775.

³⁰⁰ Em “Ler não é difícil, ter o livro, sim - diz Bernardo Élis”. *Jornal da Manhã*, Uberaba, 6 jun. 1986, p. 5. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2630.

³⁰¹ Em “Entrevista Histórica (I): Ermos do homem e ideias gerais”. *Jornal Opção*, Goiânia, 14 a 20 jul. 1996. Caderno “Opção Cultural”, p. C1 a C4. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1433.

ligados ao regionalismo no sentido que lhe conferiu Élis antes da percepção de alterações agudas na dinâmica entre campo e cidade, antes da necessária reinterpretação do conceito pelo qual pensava e apresentava seus textos literários. Um regionalismo com nova feição, calcado na atualidade de espaços heterogêneos, é possibilidade artística e intelectual que não ganhou contornos definidos, restando aos leitores as sugestões registradas em entrevistas, sugestões que possivelmente não foram desdobradas em outros espaços de produção e pesquisa. Restaram, assim, com destino semelhante ao de alguns personagens que ganham a cena em contos desse livro de 1966, contos como “Veranico de janeiro” e “Rosa”, nos quais personagens erráticos seguem trajetórias cujos desenlaces são inconclusivos.

Rosa é a mulher que, após a morte do pai, “ficara sozinha nesse mundão de meu Deus” e, saindo do lugar a que pertencia, “um lugar que tinha serras altas luminosas, com um rio escuro e roncador” (ÉLIS, 1976, p. 62), chega ao vilarejo onde possuía uma venda “Seo Reimundo” pedindo morada em troca de trabalho. O comerciante abriga a mulher que, em seus trabalhos e hábitos, cada vez mais evidencia a incompatibilidade com as ruas, “nutria pelas ruas um surdo receio”, e a integração com os trabalhos de roçado e de lida com os animais. Integração que a conduz, após as chuvas que permitiram o cultivo de plantas no quintal, a desaparecer, restando ao narrador e à família de “Seo Raimundo” cogitações sobre seu paradeiro, sobre um possível retorno ao “ambiente perdido do distante sertão” (ÉLIS, 1976, p. 71) lembrado pela mulher ao esperar as chuvas. À semelhança de Rosa, o velho Isidoro é figura central de uma narrativa tecida nos trânsitos dos que chegam inesperadamente, aguçando angústias e curiosidades. A partir da exclamação “– O xém, a mó que é carro de defunto!” (ÉLIS, 1976, p. 3) desenrola-se o enredo do conto “Veranico de janeiro”, no qual homens reunidos numa venda inferem tratar-se de um defunto o corpo que chegava em carro de bois.

Não se tratando de um defunto, mas do “velho Isidoro, morador no Barreiro do Meio” (ÉLIS, 1976, p. 5), homem sem família e, por isso, sem cuidados na doença que o deixara próximo da morte, se estabelece entre os homens de um lugarejo, guiados pelo curandeiro Liduvino, a busca por alguém que recebesse o doente, uma vez que não ajudar “um morrente [...] faz muito mal demais” (ÉLIS, 1976, p. 6). Da procura e recusa de auxílio por parte de vários moradores que, apesar da promessa de um dinheiro de Isidoro a ser repassado ao cuidador, não aceitavam o encargo, pois “o falecido ainda estava vivo” (ÉLIS, 1976, p. 15), a trajetória de Isidoro se desenha entre sua permanência na casa de Chiquinha, ansiosa por um dinheiro que não vinha, e sua vagarosa proximidade com a morte, aguardada na angústia e repulsa daqueles que não suportavam o corpo que se degradava sem abandonar a vida. É na expectativa dos gestos que indicassem a morte, tantas vezes anunciada, que o benzedor Liduvino, no desfecho

narrativo, abandona o quarto de Isidoro sem conferir a morte que parecia ter se efetivado. Nós leitores, como a dona da casa, Chiquinha, restamos, assim, na suspensão de uma confirmação que não virá – impossibilidade de afirmação da morte que, não raras vezes, Bernardo Élis recordou aos seus interlocutores ao tratar do regionalismo na literatura brasileira.

Nas mutações, imprecisões de um conceito cuja falência foi constantemente anunciada, parece não ter sido possível a Bernardo Élis dar aos leitores um desfecho, uma aceção que conferisse estabilidade à tendência pela qual apresentava a literatura goiana. Talvez, por essa razão, por sua mobilidade e imprecisão, o regionalismo torna-se caminho pelo qual sua trajetória de escritor e intelectual engajado ganha interessantes contornos, especialmente quando se atém a um possível ponto de estabilidade configurado no mencionado recorte em torno do caipira. Nomeando parte de seu acervo de “biblioteca caipira”, o escritor confere ao seu arquivo a marca cultural que julgava ser responsável por alinhar Goiás ao corpo da nação, marca que indicia os cruzamentos entre sua trajetória pessoal e a trajetória coletiva, sobre a qual acumulou dados num esforço de participação na partilha simbólica dos bens de um país que ensinou, ao menos em parte, retratar. Pode ser, afinal, esta biblioteca, imagem possível de um roteiro que parece ser o de Bernardo Élis, o roteiro da arte a serviço de uma regionalidade, como ensaiamos compreender até aqui.

3.4 A biblioteca e a cultura caipira

De perfil entre duas estantes, segurando alguns livros e escolhendo outros, Bernardo Élis assim se dá a ver em fotografia estampada no jornal *O Popular*, de Goiânia, por ocasião daquela que foi intitulada “A última entrevista”, concedida à repórter Teresa Cristina da Costa “às vésperas de completar 82 anos, no dia 15 de novembro”³⁰² de 1997. Falecido poucos dias depois desse diálogo, em 30 de novembro, o escritor goiano fez um balanço de sua carreira literária de forma a frisar sua contribuição para a divulgação da literatura goiana:

Goiás era sertão e permaneci aqui para divulgar meu Estado. Decidi escrever para colocar Goiás na literatura porque, quando ainda muito jovem, percebi que não se falava em Goiás e isso contribuiu para minha luta. Acho que atingi este objetivo. Colocar Goiás no cenário cultural nacional.³⁰³

Ainda que inserir Goiás no cenário cultural do país não corresponda, como nota em outro momento da entrevista, a uma maior projeção capaz de igualar o acesso aos mercados

³⁰² Em COSTA, Tereza Cristina. “A última entrevista”. Jornal *O Popular*, Goiânia, 2 dez. 1997, p. 9. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Póstuma”, referência BE-3004. Imagem nos Anexos.

³⁰³ Ibidem.

responsáveis pela difusão cultural em termos nacionais, a percepção do sucesso neste processo de visibilização justifica não somente sua trajetória de escritor que optara pela representação do local onde permaneceu, como justifica a transição de seu arquivo para o espaço público de uma universidade. Sem deixar de transparecer a melancolia concernente à constatação dos desgastes e dos riscos de perda daquilo que acumulara ao longo dos anos, o escritor goiano sinaliza a importância da transferência de seu arquivo para a Universidade de Campinas dada a relevância de seu conteúdo em termos pessoais e regionais: “Só quem estava lucrando com o meu acervo eram baratas e ratos. Aquele arquivo é uma parte da minha pessoa. São mais de mil trabalhos reunidos, referências feitas a mim, ao Estado. Eu acho que lá está mais cuidado”³⁰⁴.

Referindo-se ao arquivo que repassara, sob contrato de venda, aos cuidados da Unicamp como parte de sua pessoa, Bernardo Élis permite ao leitor perceber os imbricamentos entre a vida e a palavra escrita que dá corpo a documentos pessoais e profissionais. Como destaca Reinaldo Marques (2015b, p. 99) ao referir-se “ao poder da escrita sobre a vida cotidiana”, “somente existimos se nos inscrevemos graficamente em diversos tipos de registros, conforme nos mostrou Philippe Artières”. Nesse sentido, os arquivos, especialmente quando transferidos do espaço de intimidade da casa para os espaços públicos de instituições, se tornam “instâncias não apenas de guarda e conservação, como também de produção de variadas representações dos escritores, potencializando suas imagens” (MARQUES, 2015b, p. 100). Entre as imagens de uma vida que se faz notar a partir da letra, como o ilustra a fotografia dentro de sua biblioteca pessoal, é a imagem de escritor estreitamente ligado ao estado de Goiás que parece sobressair não somente em sua referência aos mais de mil trabalhos dentre os quais muitos sobre o estado, como também na apresentação do dossiê preparado pela Unicamp com o objetivo de divulgação do acervo adquirido em 1996.

Tendo contado com a colaboração do escritor, falecido antes de sua publicação, a edição de número 17 da revista *Remate de Males*, do Instituto de Estudos da Linguagem, traz em sua apresentação, realizada pela professora Enid Yatsuda Frederico (1997, p. 10), a marca local transformada em chave de acesso ao perfil então apresentado: “dizer que Bernardo Élis é escritor goiano significa fornecer boa parte dos traços característicos dessa figura importante não só da chamada literatura regional, mas brasileira”. Não somente por ter nascido em Corumbá de Goiás, como também por ter se dedicado a “revelar ao Brasil” os contornos sociais e culturais da paisagem goiana, Élis tem seu nome vinculado a este adjetivo de pertencimento ao longo das diversas páginas desse dossiê no qual o leitor acessa textos como “Regional

³⁰⁴ Em COSTA, Tereza Cristina. “A última entrevista”. *Jornal O Popular*, Goiânia, 2 dez. 1997, p. 9. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Póstuma”, referência BE-3004.

goiano”, de Nogueira Moutinho, e “Regionalismo universalista”, de Tristão de Athayde. Eixo de tais ensaios, a questão regional é via para a leitura centrada tanto nos aspectos estéticos da produção bernardiana, como nos aspectos sociais notados, sobretudo, no tom engajado com que levou adiante as premissas do Partido Comunista em seus primeiros trabalhos, incluindo seu romance *O tronco*.

Tal trabalho de reconstituição não apenas de um percurso biográfico, mas de um perfil literário delineado desde a apresentação de Enid Yatsuda, se desdobra, inclusive, pela perspectiva autoral na longa entrevista a Giovanni Ricciardi, inserida em *Remate de Males*, intitulada “A vida são as sobras”. Traços mencionados por Enid, como o hábito do escritor, quando envolvido em “tarefas partidárias”, de ir ao campo para ler aos trabalhadores rurais seus contos “buscando sentir-lhes as reações, se entendiam o que escrevera se gostavam ou não”, retornam ao longo das respostas que deram corpo à entrevista cujo título nos remete à ideia por ele esboçada, ao tratar do estilo “Art-Deco” em Goiânia, de que “o Brasil é o resto ou é sobretudo o resto” (ÉLIS, 1985, p. 72). Percebido em seu isolamento em relação a eixos culturais como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, Goiás e seu acervo cultural configuram o resto a ser inserido no panorama nacional, inserção que, na entrevista, sinaliza como objetivo de sua literatura, via pela qual “resgataria, um dia, o nome de minha terra, fazendo-a integrar-se na comunidade literária nacional” (ÉLIS, 2000, p. 78).

Vinculando a vida às sobras no título da autobiografia que compõe a partir das questões sugeridas por Ricciardi, Bernardo Élis nos permite ir além dos traços de sua trajetória profissional que justificariam tal associação para ler, no que resta, a terra à qual se dedicou em estudos para narrativas e ensaios, bem como o próprio arquivo onde acumulou diversos materiais sobre o tema. Nesse sentido, a venda de seu acervo à Universidade de Campinas, venda que causara polêmica entre alguns conterrâneos, pode ser percebida tanto como fato desencadeado pelos constantes períodos de carência financeira, revelados ao longo da entrevista, como um passo no almejado processo de dar visibilidade a Goiás. Tendo exercido diversos cargos ao longo da vida, incluindo advocacia, magistratura, corretagem, Élis permaneceu no estado natal, como frisava em alguns momentos, como opção política e intelectual. Opção de, inclusive, denunciar as mazelas da sociedade local que lhe custou a permanência em Goiânia na década de 1960, quando é exonerado do cargo de docente da Universidade Federal de Goiás por ser considerado “elemento perigoso por usar a subversão contra a ordem estabelecida, divulgando ideias comunistas” (ÉLIS, 2000, p. 101).

O ato de repressão militar o impeliu à mudança para o Rio de Janeiro, onde continuaram lhe pesando os inquéritos e a “permanente vigilância dos órgãos de segurança nacional” (ÉLIS,

2000, p. 104), situação alterada somente com a anistia política em 1979, quando retorna a Brasília e, posteriormente, a Goiânia. Momentos como este, em que, exilado de Goiás, contou com a ajuda de amigos como Herberto Sales e Aurélio Buarque de Holanda, reforçam a sua constante afirmação de que “sempre vivi com dificuldade financeira” (ÉLIS, 2000, p. 102), dificuldade exposta, inclusive, após sua eleição à ABL quando afirmara ter a imortalidade quase lhe custado a vida, dadas as complicações financeiras de uma estadia no Rio por motivos eleitorais. A venda de seu arquivo pessoal para uma instituição paulista, arquivo que descrevera como parte de sua pessoa, alterando a rota de permanência em terras goianas, se por um lado desperta a impressão de ser este mais um episódio sinalizador de problemas financeiros, por outro lado configura movimento que insere a documentação em um espaço de pesquisa que ultrapassa as fronteiras locais. Considerando que nos processos de constituição de uma coleção a partir de materiais diversos, como livros, cadernos de notas, recortes de jornais, cartas, fotografias, o escritor “constrói sua imagem pública, a imagem de si que deseja legar à posteridade” (MARQUES, 2015b, p. 58), a transferência do arquivo para outro estado é caminho que pode tornar visível, fora do eixo local, sua obra e seu trabalho de pesquisa sobre Goiás.

Nesse acervo no qual se encontram rascunhos, originais e notas para a composição literária, a imagem do intelectual se vincula estreitamente à terra sobre a qual acumulou dados, documentos, fotografias. É tal vinculação que se torna via de acesso a um acervo brevemente detalhado por Flávia Carneiro Leão em texto que encerra o mencionado dossiê sobre o autor. Texto que se inicia pela descrição de um perfil destacado pela “formação erudita e opção regionalista”, opção perceptível no fato de que “pesquisou o dialeto caipira para posteriormente elaborá-lo, de modo a conferir à linguagem utilizada em suas obras o traço de pura verossimilhança, sem no entanto transformá-las em documento puro” (LEÃO, 1997, p. 141). A pesquisa do dialeto caipira dá corpo a uma seção sinalizada como parte de um trabalho centrado na região, seção intitulada, pelo autor, “Biblioteca caipira”.

Permanecendo assim designada no inventário organizado pela equipe coordenada por Flávia Carneiro (1997, p. 141), esta “pequena coleção de livros referentes à linguagem usada na região” é interessante via para a leitura dos dados locais, acumulados e destacados no acervo, considerando o pertencimento do escritor à cultura caipira como o sinaliza Enid Yatsuda. Rememorando a “presença de paulistas no povoamento de Goiás”, a pesquisadora constata que “Goiás faz parte da grande extensão coberta na expressão de Antonio Candido, pelo ‘lençol da cultura caipira’”, sendo, portanto, “desse caldo de cultura caipira que emerge Bernardo Élis” (FREDERICO, 1997, p. 10). Ponto em comum, ligando São Paulo, pelo movimento dos

bandeirantes, a “partes das capitânicas de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso”, como o percebe Antonio Candido (2017, p. 93), a cultura caipira é via de inserção não somente das terras goianas, mas do autor e sua obra em um quadro maior, nacional, pelo qual se justifica a pertinência da questão regional e, por consequência, do autor considerado regionalista, para o estudo de um conjunto, o conjunto da literatura brasileira.

Se, no acervo de Bernardo Élis, o regionalismo é conceito que acessamos a partir de documentos como roteiros de palestras e entrevistas recortadas de jornais ou registradas em folhas nas quais escrevia respostas a questionários, a cultura caipira, enquanto questão vinculada às constantes reflexões sobre o tema, se apresenta não somente como motivo de registros, mas como elemento que integra a constituição e organização do acervo. Pode-se dizer que a palavra “caipira”, ao adjetivar parte de sua biblioteca, deixa uma marca nos processos inventariantes de transferência de seu arquivo para o espaço público, marca autoral a rememorar ao pesquisador as relações que ensejou estabelecer entre a terra, a cultura e o arquivo. Este, ao ser inserido no espaço público, é ordenado a partir de um inventário, cujo detalhamento se dá de forma a viabilizar o acesso a todos os itens, acesso que não mais acontece, como no espaço privado, pela mediação do dono da coleção. Nesse sentido, a palavra caipira se torna rastro autoral, marca sugestiva das relações que o escritor ensejou visibilizar entre os textos, os documentos, e a cultura goiana. Relações que o pesquisador pode recriar acessando esse inventário, no qual avultam os escritos autorais e de terceiros dedicados a questões locais – predominância temática, especialmente na escrita de Élis, que importa considerar ao adentrarmos sua “biblioteca caipira”.

Lançando um olhar para a lista de livros inventariados na subsérie “Biblioteca caipira”, pertencente à série “Biblioteca”, chama a atenção a quantidade de volumes que dão corpo ao que Flávia Carneiro denominou “pequena coleção”. São 26 os livros a compor a subsérie, em grande parte dedicados a questões da língua portuguesa, do dialeto caipira predominante em Goiás e outras localidades, como o interior paulista. Obras como *O dialeto caipira: gramática - vocabulário*, de Amadeu Amaral, e *Estudos de dialetologia portuguesa: linguagem de Goiás*, de José d’Aparecida Teixeira, compõem uma lista na qual figuram também trabalhos dedicados ao folclore, à sociologia, à história de Goiás como o exemplificam os livros *Vila Boa: história e folclore*, de Regina Lacerda, e *Despontar da goianidade (folclore)*, de Jacy Siqueira. Aos estudos que tratam das especificidades goianas são agregados outros cujos temas alimentam a pesquisa em torno dos dados locais, a exemplo de *O idioma nacional*, de Antenor Nascentes, *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*, de Maria

Isaura Pereira de Queiroz, *A Cidade colonial*, de Nelson Omegna, *Cruz das Almas*, de Donald Pierson, e *Os dois Brasis*, de Jacques Lambert.

Em algumas páginas desses livros dedicados a temas como o campesinato, as construções coloniais, a constituição de comunidades rurais, a exemplo do povoado paulista denominado Cruz das Almas, as marcações e notas, constantes nos exemplares da biblioteca, indicam a busca por interpretações que se ajustassem ao caso goiano, constituindo uma marginália que nos permite perceber a coleção pelos vazios significativos que contém. Nesse sentido, torna-se interessante considerar o vazio tanto em relação aos livros que não constam no inventário, como em relação às informações que, não abrangendo referências a Goiás, impõem o escritor a um registro complementar nos cantos de páginas. Se em livros como *O campesinato brasileiro* e *Os dois Brasis* vemos inscrições como “caso goiano” e “Goiás” ao lado de fragmentos referentes ao povoamento e hierarquia social no interior do país, em obras como *O dialeto caipira* o verbete “atentado”, não registrado no glossário, é anotado a lápis; acréscimo igualmente perceptível nas margens de *A cidade colonial*, cujo capítulo referente às marcas sociais ligadas aos hábitos alimentares na colônia contém a inscrição a lápis “bolo de arroz – Goiás”³⁰⁵. Desse modo, não constando entre expressões regionais, como “papa-goiabada” usada para designar pessoas pobres no Rio de Janeiro, o escritor registra a expressão goiana relativa a semelhante classe, deixando no texto marcas de suas pesquisas sobre o estado e, conseqüentemente, legando aos futuros leitores um exemplar com acréscimos que visibilizam a cultura goiana.

As anotações e observações realizadas em diversas páginas de diferentes textos nos conduzem, inclusive, a livros que não constam da coleção, como é o caso de um dicionário rememorado a propósito de uma troca consonantal, comum no coloquial goiano, notada por José Teixeira em seu *Estudos de dialetologia portuguesa: linguagem de Goiás* – sobre a questão escreve Élis: “m por b, talvez influência do tupi. Ver Dic. Gramatical de J. Ribeiro, p. 377”³⁰⁶. Livros como este, ou ainda referências a autores como Guerreiro Ramos, lembrado como fonte para conferir informações desse mesmo livro de dialetologia, não constando na lista de itens de seu acervo, indiciam aquele outro vazio a que nos referimos, o vazio sinalizador da incompletude do arquivo. O pequeno número de livros listados tanto na subsérie “Biblioteca

³⁰⁵ Inscrição a lápis na margem inferior da página; livro com dedicatória a Bernardo Élis. OMEGNA, Nelson. *A cidade colonial*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1961, p. 151. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Biblioteca”, subsérie “Biblioteca caipira”.

³⁰⁶ Em TEIXEIRA, José d’Aparecida. *Estudos de dialetologia portuguesa: linguagem de Goiás*. São Paulo: Anchieta, 1944. Anotação a lápis, na margem superior da página 59. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Biblioteca”, subsérie “Biblioteca caipira”.

caipira”, quanto na série “Biblioteca”, esta composta por 78 volumes, permite ao pesquisador inferir que, no processo de venda, o acervo se fragmentara e o que acessamos constitui uma parte do que o escritor acumulara ao longo dos anos, breve imagem do que Euler Belém, em entrevista publicada em 1991, descreveu como uma coleção de cerca de cinco mil livros. Realizada na casa do escritor, no ano de 1990, esta entrevista traz uma interessante descrição da biblioteca, espaço escolhido para o diálogo e, conseqüentemente, cenário digno de nota que não exclui a surpresa diante de alguns desgastes:

[...] ele me convidou para ir até a sua biblioteca, que deve ter cerca de cinco mil livros. A biblioteca é mais ou menos organizada e alguns livros estavam molhados. “É a chuva”, explicou o escritor. Tranquilo, bom conversador, abertíssimo ao diálogo, Bernardo Élis disse: “estou pronto. Podemos começar a gravação”.³⁰⁷

Nesta cena, centrada no ambiente de trabalho do escritor e, por isso, responsável por despertar o interesse do leitor, ganha relevo não somente a organização regular e a quantidade estimada de livros, como também o curioso fato de alguns exemplares estarem molhados. A sucinta resposta do escritor, “é a chuva”, semelhante à que proferira em relação à transferência de seu acervo para a universidade, quando atribuía aos ratos e baratas os danos nos materiais acumulados, pode ser considerada sugestiva dos processos de perda inerentes à constituição dos arquivos. Intempéries ligadas a fatores naturais, como a chuva ou as baratas, empréstimos, descartes podem ser tomados como fatores que, além dos envolvidos nos processos de negociação do acervo, nos permitem compreender a quantidade menor de livros dados a ver no espaço público da universidade. Sempre mutável, em razão de perdas e acréscimos, o arquivo não se dá a ver como totalidade, mas como fragmento que, no caso de Bernardo Élis, nos encaminha à possibilidade de ler sua biblioteca, a biblioteca caipira, menos em sua materialidade do que em seu potencial metafórico. Podemos, como o faz João Alexandre Barbosa ao chamar de bibliotecas imaginárias as coleções que ganhavam existência e força ordenadora do mundo ante a destruição, recorrente durante períodos de guerra, ensaiar compreender a coleção bernardiana, suas possibilidades e seus vazios, como via que nos conduz a um acervo figurado nos textos que escreveu a partir de uma bibliografia sobre Goiás.

No ensaio “A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira”, João Alexandre Barbosa introduz suas considerações sobre as mais destacadas obras de nossa historiografia literária, pelas quais se instituiu uma série de autores canônicos, a partir de uma

³⁰⁷ Em BELÉM, Euler. “Bernardo Élis revela que foi stalinista e que tem medo de passar fome”. “DM Debate”, *Diário da Manhã*, Goiânia, 7 abr. 1991, p. 18 e 19. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2736.

menção à persistência do estudo dos clássicos, especialmente, em momentos de turbulência político social. Algumas obras como a *Literatura europeia e Idade Média latina*, publicada em 1949 por Ernst Robert Curtius, seriam exemplos do registro de uma herança cultural que resistia à barbárie. Nas palavras do crítico, “às bibliotecas que eram destruídas, ou ameaçadas de destruição, substituíam bibliotecas ideais; à desordem do mundo impunham a ordem dos livros, recuperada pela silenciosa leitura dos cânones clássicos, monumentos perenes da tranquilidade horaciana” (BARBOSA, 1996, p. 21). A imagem de uma biblioteca imaginária, ideal, figurada nos textos que se ancoravam na “tranquilidade” dos livros, é via para a apresentação de um cânone, o nosso, constituído na herança ocidental e, ao mesmo tempo, na particularidade que desta se distinguia, configurando a autonomia de uma literatura nacional. É no detalhamento desse cânone, constituído por trabalhos como os de Sílvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, que João Alexandre aciona a possibilidade de uma outra biblioteca que, idealmente e a contrapelo do tempo linear da historiografia, visibilizasse o que não foi agregado por esta tradição crítica.

Na ausência de projetos que escapem aos “quadros canônicos seculares”, diz o crítico aos leitores, “o que resta, como restava para aqueles homens que viviam os difíceis momentos de entre-guerras, é cuidar de nossa biblioteca imaginária, metáfora para o cânone daquele tempo que virá” (BARBOSA, 1996, p. 21). Aproveitando tal metáfora, via para a desarticulação de um tempo homogêneo, tempo que guarda um passado que ainda pode sobreviver, torna-se possível compreender a biblioteca caipira de Bernardo Élis enquanto coleção composta por aqueles livros inventariados na subsérie e aqueles figurados nos muitos textos dedicados a Goiás, textos pelos quais ensaia inserir a cultura, a literatura goiana nas histórias nacionais. Considerando seus constantes gestos de inventariar dados locais, como inicialmente comentamos ao tratar de narrativas como *O tronco* ou, ainda, de seus ensaios, palestras e discursos, a exemplo do que proferira na Academia Brasileira de Letras, torna-se a biblioteca caipira imagem significativa de sua biblioteca imaginária, de seu projeto de dar a ver as terras goianas e de participação nas construções historiográficas.

Esta biblioteca nos permite compreender seu perfil de intelectual, nos termos usados por Edward Said (2005, p. 25), como aquele que possui “um papel público na sociedade [...] dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público”. Ao abordar numa série de conferências transmitidas pela BBC a questão do intelectual, Said retoma alguns perfis como os de Antonio Gramsci, Julien Benda e Jean-Paul Sartre para destacar não somente as considerações que emitiram sobre o tema, mas também os perfis destes homens, pelos quais melhor se compreende

o “papel público do intelectual moderno” (SAID, 2005, p. 27). Enfatizando a importância de um trabalho que não esteja apartado da solidariedade e da justiça, valores assegurados pela independência de atuação que pode culminar em exclusão e exílio, Edward Said (2005, p. 27) respalda sua percepção dos intelectuais enquanto “indivíduos com vocação para a arte de representar” a partir da focalização de imagens pessoais. É o percurso pessoal de um Sartre, seus gestos e sua presença, que torna perceptível a “força vital” do intelectual assim concebido em seus vínculos com estratos da sociedade que passa a representar.

Tal ideia de representação, ideia que assegura uma presença, pode nos ser útil para compreender a imagem do intelectual em sua biblioteca, considerando ter Bernardo Élis assumido o papel de representante de um grupo ao longo dos anos. Em constante mutação, como podemos notar nas muitas definições acionadas por Said, a figura do intelectual moderno sinaliza uma atuação que visa articular uma mensagem para e por uma coletividade, atuação perceptível nos movimentos de pensar e apresentar a região como o ensaiara o escritor goiano. Nesse sentido, sinalizando as marcas de uma presença, a biblioteca caipira condensa o que não fora possível em relação ao regionalismo, uma ideia de síntese, de conjunto pelo qual Goiás e os goianos se integrariam nas letras e na cultura nacional. O regionalismo, motivo de pesquisas ao longo dos anos, em sua multiplicidade e instabilidade de sentidos gesta dúvidas responsáveis por uma constante reformulação que inviabiliza seu acionamento para uma duradoura compreensão de um conjunto cultural. Poderia ter sido o regionalismo, em virtude de seu caráter movente, atravessando estilos e momentos diversos, como notara o escritor, o elemento desarticulador do tempo linear das histórias literárias, movimento que João Alexandre Barbosa indicava como necessário para um renovado discurso historiográfico, um discurso que se voltasse para si, num exercício de metalinguagem.

Em suas considerações sobre o tema, Bernardo Élis nos permite vislumbrar tal possibilidade, ainda que em sua prática de escritor e pesquisador buscasse não a desarticulação, mas a articulação a um discurso que visibilizasse, no cânone, suas obras e as de seus conterrâneos. É, assim, como possibilidade de vinculação à nação, que a designação “caipira”, associada a suas pesquisas em torno do regionalismo, torna-se chave de compreensão da cultura à qual se dedicava a representar. Por este recorte compreende os traços culturais de Goiás, a coletividade na qual se insere e sobre a qual ensaia “articular uma mensagem” (SAID, 2005, p. 25), como o exemplificam as páginas de seu estudo sobre o estado dedicadas à cultura local:

É a cultura caipira, tomando o termo caipira como sinônimo de Brasil tradicional [...]. Eis aí a verdade: o goiano é, antes de tudo, o caboclo brasileiro, nas suas virtudes e nos seus defeitos. Até 1930, Goiás foi um Estado tipicamente enquadrado naquele complexo cultural que Jacques Lambert

qualificou como o “Brasil arcaico”, de que o mundo caipira é um modelo clássico, conforme estudos de Willems (Uma vila brasileira), Antonio Candido (Os parceiros do Rio Bonito), Nelson Omegna (A cidade colonial), etc. A partir daí, porém, entramos numa fase de acelerada transformação desse tipo de cultura, encaminhando-nos para um enquadramento naquele outro tipo também classificado por Jacques Lambert como “Brasil moderno” e de que São Paulo é o exemplo mais concreto. Hoje Goiás é mais moderno do que arcaico, sem embargo da enorme persistência de traços tradicionais.³⁰⁸

Neste fragmento, ao indicar a cultura caipira como elemento constitutivo do estado de Goiás, o escritor nos permite retornar, pelo texto, à sua biblioteca, a partir de obras que constam em seu inventário, como os mencionados estudos de Jacques Lambert, Emílio Willems e Nelson Omegna, bem como daquelas que não se encontram em seu arquivo literário³⁰⁹, como *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido e, ainda, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cuja impressão sobre o sertanejo ecoa na frase “o goiano é, antes de tudo, o caboclo brasileiro”. Tais estudos ancoram a percepção de ser a cultura goiana pertencente ao “mundo caipira”, parte exemplar de um “Brasil arcaico”, no qual, afirma Jacques Lambert, em página frisada por Élis em seu exemplar, “no decorrer do longo período de isolamento colonial, formou-se uma cultura brasileira arcaica que conserva ainda a marca da escravidão e do século XVI”³¹⁰.

Estas e outras considerações de Lambert, como a referente ao povoamento do país cujo lastro colonial explica “um caráter marítimo acentuado” enquanto “o interior do país é vazio”³¹¹, ligam-se não somente ao trabalho de pesquisa e divulgação da cultura goiana empreendida por Bernardo Élis, como também ao seu trabalho ficcional, no qual se fazem notar ressonâncias desses estudos, que ora respaldam, ora confirmam seu olhar sobre Goiás. Exemplar nesse sentido, a imagem mobilizadora das tensões no romance *O tronco*, imagem inscrita nesse título que indicia um enredo delineado a partir dos conflitos e contradições de uma realidade lastreada no passado colonial. Sendo “constituído de dois compridos esteios de madeira forte” possuindo “um corte em meia-lua” no qual “se metia a canela do cristão, que ali ficava jungido” (ÉLIS, 2008, p. 171), como explica o narrador a seus ouvintes, o tronco é instrumento da violência escravocrata que não caíra em desuso nas relações de força

³⁰⁸ Em *O que é o Estado de Goiás*. Segunda versão datiloscrita, com correções. Goiânia, 1976, p. 69 e 70. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1152.

³⁰⁹ Arquivo literário, aqui, acionado no sentido que lhe confere Reinaldo Marques, enquanto arquivo que sai do espaço íntimo, da casa de escritores, para ser acondicionado no espaço público das instituições. Em MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

³¹⁰ Em LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasís*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970, p. 102. Fragmento grifado em vermelho, com a inscrição “Arcaico” na margem esquerda. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Biblioteca”, subsérie “Biblioteca caipira”.

³¹¹ *Ibidem*, p. 76. Fragmento grifado em vermelho, ao lado a inscrição “Goiás”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Biblioteca”, subsérie “Biblioteca caipira”.

estabelecidas pelo coronel, cuja família se torna significativamente alvo do suplício impingido aos inimigos e aos escravos, ainda presentes no cotidiano dos vilarejos.

A permanência de elementos como este em Goiás, onde a observação da realidade, mesmo após a entrada em tempos modernos, parecia sempre exigir um movimento de reflexão sobre o passado, constantemente presentificado, justifica o esforço de compreensão da cultura goiana a partir da associação à cultura caipira, esta se tornando chave de acesso à literatura dedicada às terras goianas. É assim que, em palestra proferida na década de 1980, Bernardo Élis apresenta seu trabalho a partir da relação com este “mundo caipira”, para tanto, à semelhança do recurso descritivo que acionara em *O tronco*, esclarecendo os sentidos da palavra caipira:

Como seria natural, meu trabalho reflete o mundo em que tenho vivido, isto é, o mundo caipira. Que significado tem a palavra caipira aqui? Caipira aqui representa o homem que não vive numa grande cidade. Hoje tem tom depreciativo. E o mais caipira é aquele homem menos afeito ao trato citadino ou urbano. Nós goianos sempre somos chamados de caipira, o que não nos diminui. O caipira tem uma civilização ou cultura própria, que é a cultura pré-industrial ou pré-capitalista, não enquadrada no mercado de consumo. Daí vem todo um elenco de costumes e práticas próprias do caipira. As vilas e as pequenas cidades são de cunho caipira. Com isso, porém, não quer dizer que o caipira não possua qualidades boas ou más que o enquadrem dentro do quadro universal do ser humano. Não – o caipira é um ser humano como qualquer outro. E é assim, como ser humano universal, que eu o encaro e recrio, isto é, um ser que ama, que tem ambições, que tem fome, frio, que sente dor, vergonha, etc. No momento atual, o mundo caipira, com toda sua cultura arcaica, está em crise, isto é, profundamente alterado pela penetração da era moderna, com seus agentes poderosos que são a industrialização, a urbanização, o aumento populacional, o rádio, cinema, televisão. Desse choque nascem conflitos e desajustamentos que os autores do momento vem aproveitando como tema e como objeto artístico.³¹²

Ao comentar seu trabalho de criação literária enquanto reflexo do mundo em que estava inserido, o “mundo caipira”, o escritor define esta expressão e, o fazendo, gesta um movimento ambíguo de assinalar traços definidores e, ao mesmo tempo, ao mencionar uma crise, rasurar a possibilidade de manutenção desses mesmos traços. Sendo o caipira o homem apartado dos centros urbanos, dono de uma “civilização ou cultura própria”, cultura identificada como “pré-industrial ou pré-capitalista”, o cenário de um “momento atual”, no qual se torna inviável o isolamento em relação aos ritmos da urbanização e industrialização, desestabiliza tal definição responsável também por caracterizar a produção ficcional inspirada nesse modelo. Semelhante

³¹² Em inventário, disponível para consulta no CEDAE, o manuscrito contendo esboço desta palestra é assim apresentado: “Palestra sobre literatura, abordando aspectos do “mundo caipira” e da prosa contemporânea. [Goiânia, 198-]”. Na citação, transcrevemos fragmentos das páginas 1, 2 e 3. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1336.

ao regionalismo, termo sobre o qual o escritor apresenta definições, incluindo suas acepções negativas, a designação “caipira” guarda imprecisões, ainda que menos acentuadas em termos culturais e geográficos. Imprecisões que não o impedem de nomear caipira “o mundo em que tenho vivido”, base de sua ficção, indiciando uma escolha semântica, um recorte dentro do tema regional, que sinaliza a opção de associar à sua produção uma designação que a modernidade parecia rasurar, a opção pela representação de um Brasil arcaico, como o lera em Jacques Lambert.

A leitura que o escritor tece sobre a cultura caipira, sua afirmação de que vive no contexto dessa cultura e, por isso, se dedica a ficcionalizá-lo, sinaliza vincular-se este contexto menos a um espaço geográfico, externo à representação, do que ao espaço de criação e de pesquisa como figurado está em sua biblioteca. É no espaço em que se move o intelectual, acumulando dados, interpretando-os, recolhendo os sentidos das palavras, que se torna possível compreender, inclusive, as ambiguidades de um discurso que adere a um grupo cultural e, ao mesmo tempo, dele se distancia. Acionando para o seu trabalho a designação “caipira”, bem como lembrando aos ouvintes que “nós goianos sempre somos chamados de caipira”, Élis se integra a tal conjunto, do qual concomitantemente se afasta ao detalhar as características do homem assim adjetivado, homem que diz encarar e recriar enquanto “ser humano universal”. É, desse modo, nos movimentos de aproximação e distanciamento, que percebemos uma elaboração sobre o tema pertinente às letras, à atividade de pesquisa em torno de uma coletividade da qual recolhe dados e imagens constituindo uma galeria em que se torna possível ler, na persistência do detalhe local, um roteiro no qual a representação da terra se liga intimamente à história pessoal, familiar.

Valendo-nos da via apontada por Leopoldo Waizbort (2015, p. 20) ao tratar da biblioteca de Aby Warburg como espaço que “concretiza a mútua dependência de textos e imagens”, podemos ensaiar ler o arquivo de Bernardo Élis nas vinculações entre livros, textos e imagens, dentre as quais desenhos e fotografias. Nas relações que estabelece entre a Antiguidade pagã e a arte do Renascimento, cujos desdobramentos se fazem notar em suas leituras sobre astrologia, arte moderna, cultura indígena, Warburg inspira ao pesquisador a percepção de seu acervo enquanto conjunto cujos textos, anotações, manuscritos, “estão indissociavelmente ligados às suas coleções de imagens e livros” (WAIZBORT, 2015, p. 20). Assim, rememorando as relações entre texto e imagem estabelecidas por Warburg, este estudioso de artes cuja biblioteca fora desintegrada em meio aos conflitos da guerra, podemos encontrar vias para perceber as relações entre materiais diversos guardados no arquivo bernardiano. Se para o historiador da arte a Antiguidade é fio que o permite conectar distintas obras de diferentes épocas, para o

escritor goiano o elemento local, responsável por nomear parte de sua biblioteca, é eixo a partir do qual recolhe documentos, informações, imagens, figurados nos manuscritos que dão corpo a palestras, ensaios, entrevistas, romances e contos.

Tal eixo é via para que associemos os textos, imagens e livros de seu acervo de forma a ler suas vinculações, perceptíveis, por exemplo, na série de fotografias de Goiás, nas quais reencontramos os traços sociais, geográficos e culturais que ocupam as páginas de estudos e narrativas. Lançando um olhar para as fotografias datadas entre as décadas de 1930 e 1970, nas quais figuram paisagens, como o rio Corumbá e os altiplanos do Planalto Central, bem como cenas cotidianas de cidades como Corumbá, Pirenópolis, Catalão, Goiânia e a antiga capital, Cidade de Goiás, faz-se possível um retorno a alguns textos lidos durante nosso percurso pela produção ficcional e ensaística de Bernardo Élis. Assim, reencontramos numa série de imagens a antiga Vila Boa evocada nas linhas iniciais de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, discurso marcado também pela referência ao Salto, cachoeira nas cercanias de Corumbá, cenário registrado em alguns *flashes*.

A atenção aos aspectos naturais característicos da geografia de Goiás conecta textos e imagens, como o demonstram os vínculos entre o registro fotográfico do Planalto Central e o ensaio sobre a arquitetura do Congresso Nacional em Brasília. Na imagem identificada como “paisagem dos altiplanos do Planalto Central, cercanias de Corumbá”, os traços do relevo em que estão dois homens a cavalo, um deles mirando a câmera num aceno com o chapéu, parecem ilustrar a descrição realizada pelo escritor ao comparar as cúpulas do Congresso, uma côncava e outra convexa, às formas preponderantes no relevo goiano, a chapada e o vão, as superfícies altas e as baixadas que formam um contraste perceptível na paisagem captada pela fotografia. De maneira semelhante, a imagem da fachada de uma casa em Catalão, em cuja calçada estão reunidos alguns homens a conversar, ganha um sentido que ultrapassa o registro de uma cena cotidiana em virtude da inscrição em seu verso: “Catalão – casa onde morou Bernardo Guimarães – Agosto, 1968”³¹³. Escrita a caneta pelo escritor, esta informação nos remete às apresentações, em palestras, que fizera sobre o regionalismo a partir da vivência em Goiás do autor de *O garimpeiro*, considerado um dos iniciadores da tendência em nossas letras, informação que insere, por um detalhe, Goiás nos panoramas literários – inserção sugerida, de forma semelhante, em ensaio dedicado a registrar o fato de ser, por nascimento, goiana a mãe do destacado poeta romântico, Álvares de Azevedo.

³¹³ Fotografia, como as demais referidas, pertencentes à série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, fundo Bernardo Élis, CEDAE. Imagens nos Anexos.

Relacionadas não somente aos ensaios sobre Goiás, mas, sobretudo, à literatura inspirada nas terras goianas são as fotografias nas quais ganham a cena os congos na festa do Divino, em Corumbá, as procissões do Divino Pai Eterno em Pirenópolis, os garimpeiros com as bateias, homens e animais transportados em balsa no Rio das Almas e, lembrando-nos do teor social marcante na escrita bernardiana, as habitações de famílias pobres. Em frente a uma choupana, um varal com roupas estendidas ao lado, uma família posa solenemente para uma foto que recebe a inscrição “Rancho de pobres nos arredores de Corumbá – rua chamada rua Palha”.



Figura 17. Fotografia, preto e branco, sem data e autoria. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, Corumbá e arredores.

Na imagem em que pouco se pode distinguir os traços físicos dos três rapazes em pé, uma mulher, sentada, com um menino ao colo, ladeada por outra mulher, o espectador percebe a carência da habitação que surge isolada, num terreno rodeado por plantas sugerindo um ambiente rural, ainda que se tratasse de rua próxima à cidade de Corumbá. Tal impressão, recorrente em relação às pequenas cidades que mais se aproximavam dos panoramas e das dinâmicas rurais, tem lastro nas interpretações esboçadas em ensaios ou captadas na leitura de livros como *Os dois Brasis* ou *A cidade colonial*, nos quais o tamanho reduzido de algumas cidades e a pobreza, frequente nas habitações e modos de vida, são apontados enquanto persistente herança colonial.

Semelhantes relações possíveis de serem estabelecidas entre livros da biblioteca, textos e imagens jogam luz sobre a figura do intelectual dono da coleção, o escritor que, ensaiando retratar Goiás de forma a inseri-lo no quadro mais amplo da nação, constrói uma obra e um

acervo nos quais os retratos da terra não escondem os rastros de uma vida. Dos entrelaçamentos entre a representação do local e a reconstituição de uma história que, antes de ser coletiva é pessoal e familiar, são significativas não apenas as imagens em que Élis, por vezes acompanhado de familiares e amigos, é retratado à beira do Araguaia, na cachoeira e, ainda, em marcos históricos de cidades como Catalão e Corumbá, como também as imagens em que sinaliza marcas de pertencimento. É o que se pode perceber, por exemplo, em relação a um desenho de Octo Marques, a quem dedicara um texto em *Goiás em sol maior*, desenho do Largo de Domingos Gomes, na Cidade de Goiás:



Figura 18 - Desenho a nanquim; preto e branco; 14,5x18,5 cm. Octo Marques, 1974. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Iconografia”.

Nesta cena em que o pintor recria o cotidiano de um largo onde caminha um homem em direção a uma rua entre várias casas, semelhantes em estilo, enquanto outro homem em sua montaria segue caminho oposto, não haveria nenhum detalhe que permitisse uma interpretação que associasse à mesma uma experiência pessoal, e não coletiva, se não fosse por uma informação, acrescida no verso da imagem: “Bernardo Élis morou na 1ª casa à direita”. Atraindo nosso olhar para a casa que se destaca, à direita, neste desenho cujo traçado regular agrega todos os elementos num conjunto harmonizado pela semelhança, Bernardo Élis, ao inserir a imagem em sua coleção, a assinala com uma marca de pertencimento, marca responsável por integrá-lo numa paisagem que se reconstitui em outras localidades. E pode-se dizer que é partindo não somente do ângulo do observador, mas de quem se integra à paisagem que o escritor recria ficcionalmente cenários, em muitos aspectos, similares aos figurados na arte de Octo Marques,

a exemplo da reconstituição ficcional da Vila do Duro, no romance *O tronco*, lugar que não visitara, como o expusera em entrevista, quando se pôs a compor o texto.

Diante de frequentes interrogações sobre não ter realizado uma pesquisa no local onde se passaram os acontecimentos, Élis comenta que “é verdade, não estive naquela região. Mas foi relativamente fácil para mim fazer o trabalho, porque as estruturas e hábitos da cidade, além dos aspectos geográficos, eram muito parecidos com os de minha terra – Corumbá de Goiás”³¹⁴. Partindo de suas pesquisas sobre a vila, incluindo o diálogo com algumas testemunhas do conflito, o escritor reconstituiu um cenário em que as semelhanças com sua cidade natal se fazem notar em fotografias, como a que captura o “Largo de Corumbá”, em 1964:

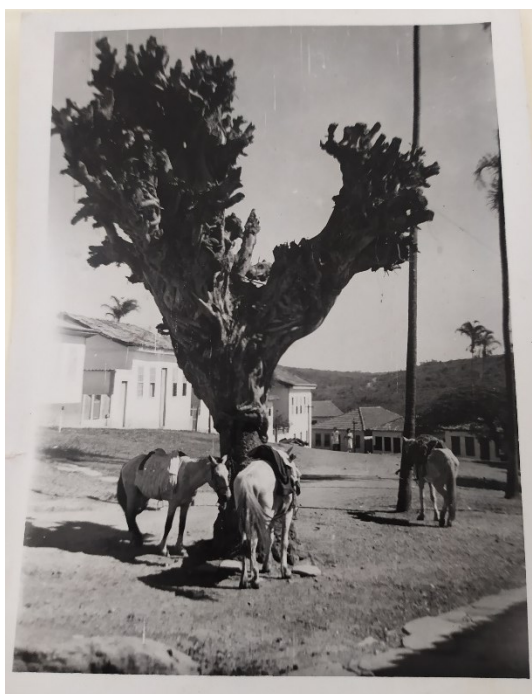


Figura 19 - Fotografia; preto e branco; autoria não indicada, 1964. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, Corumbá e arredores.

Se em *O tronco* temos a descrição de uma “vila constituída pelo conjunto de casas do Largo”, as “casinhas caiadas de branco, por trás das quais erguiam-se tufos verdes de laranjeiras, abacateiros, jenipapeiros, bananeiras e outras plantações” (ÉLIS, 2008, p. 5), no desenho de Octo Marques e nesta fotografia do largo de Corumbá encontramos a persistência dos mesmos detalhes, ambos se assemelhando, inclusive, na retratação de árvores e animais no centro da cena. A recorrência de cenas dinamizadas por traços semelhantes conflui para a

³¹⁴ Em entrevista sem data e local. Recorte de jornal, fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, código de referência 2866.

impressão de ser Goiás um conjunto possível de ser retratado e sintetizado pelo trabalho artístico e intelectual, trabalho de representação ensaiado por Élis em detalhes, como o faz o pintor cujas telas figuram, inclusive, em alguns registros fotográficos, como o estampado em matéria produzida pelo jornal *O Popular*, de Goiânia.



Figura 20 - À esquerda, fotografia recortada de *O Popular*, Goiânia, 1973. À direita, fotografia da Cidade de Goiás, preto e branco, sem data e autoria. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.

Publicada por ocasião de uma entrevista concedida na casa do escritor, a fotografia em que este se coloca de perfil, a olhar uma pintura de Octo Marques, sinaliza a atenção aos panoramas locais recorrentemente destacados em seus diálogos. Esta mirada persistente para os traços delineadores de uma comunidade, a goiana, pode ser, inclusive, percebida de forma interessante ao compararmos a imagem publicada no jornal a outra, incluída em seu acervo na subsérie dedicada à iconografia de Goiás. A fotografia, que inserimos ao lado da que fora estampada no jornal, capta uma longa rua de pedras, ladeada por casas, na calçada um homem caminhando de forma que, vendo-o de costas, se torna o espectador figura instigada a iniciar semelhante trajeto pelo caminho aberto à sua frente – perspectiva similar à que flagramos na pintura, aberta em primeiro plano por uma longa rua da antiga Vila Boa. As semelhanças, responsáveis por gestar a impressão de ser a mesma a rua que ganhara centralidade nas duas representações, sinalizam a persistência, no acervo bernardiano, da questão local, regional,

como repetição dada constantemente a ver – via para a fixação, dentro e fora das terras goianas, de traços caracterizadores desta regionalidade.

Tal processo de recolhimento e fixação de imagens, informações, importantes na composição de uma literatura que, nas palavras do autor, “jamais se deslocou da paisagem goiana”³¹⁵, pode ser interpretado não somente enquanto escolha artística e intelectual daquele que se coloca, fora do retrato, a mirar uma paisagem, como também movimento de recomposição de uma presença, a presença no retrato. E, no caso de Bernardo Élis, a sinalização de seus vínculos com a terra, como registra em momentos e suportes diversos, a exemplo da inscrição no verso do desenho do Largo de Domingos Gomes, não somente sinaliza sua vivência no lugar, como permite perceber o entrelaçamento da história de Goiás e sua história familiar. Em outras palavras, reconstituir fragmentos da história do estado, seja pela ficção como acontece em romances, a exemplo de *O tronco*, *Chegou o governador* e contos diversos, seja em ensaios, palestras e crônicas como as que apresentamos ao longo de nossa leitura, corresponde a reconstituir uma genealogia – o que significa dizer que, em relação a este autor goiano, a questão local figurada em suas constantes reflexões sobre o regionalismo se relaciona não apenas a uma escolha conceitual, mas ao movimento de interpretar e assumir uma herança.

Não raras vezes, Bernardo Élis sinalizou a ouvintes e leitores a participação de alguns de seus familiares em relevantes episódios locais e nacionais, do que o estudo *Marechal Xavier Curado, criador do Exército Nacional* é exemplar em seu teor biográfico, pelo qual se apresenta a trajetória de um Curado que tivera destacada atuação na política imperial, angariando títulos como o de Conde de São João das Duas Barras, Cavaleiro da Casa Imperial e Comendador de São Bento de Aviz. A relevância dessa figura estimula o escritor, cuja linhagem se desenha na reconstituição do perfil do marechal, a ressaltar que ao Estado “cumprir não permitir que o esquecimento destrua esse vulto tão importante da história pátria, cultuando sua memória por todas as formas possíveis” (ÉLIS, 1987b, p. 143). Ainda que a fixação de uma lembrança, por iniciativa estatal, tenha se configurado na instalação de uma estátua de Xavier Curado, é no texto que o monumento ganha sentido, uma vez que é o texto o espaço de reforço de uma memória pessoal e coletiva, via para a sinalização de outras personalidades, como o Padre

³¹⁵ Em VIEIRA, Flávio Pinto. “Ele assume hoje na Academia a vaga de Ivan Lins: Bernardo Élis, uma literatura de protesto”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2387.

Camargo Fleury, “o verdadeiro responsável pelo jornal *O Matutino Meia-Pontense*, o primeiro jornal do Brasil-Central, impresso por volta de 1830”³¹⁶.

É, assim, pela escrita, que tais figuras reaparecem num esforço de apresentação de seu “núcleo familiar” em *A vida são as sobras*, cuja página inicial se abre com as origens de Goiás, origem ligada à genealogia familiar. Ao informar o leitor de que o “Estado de Goiás foi descoberto por bandeirantes paulistas que vinham para cá desde 1593, para aprisionar índios e escravizá-los, vendendo-os no litoral” (ÉLIS, 2000, p. 15), Bernardo Élis apresenta um personagem: Bartolomeu Bueno da Silva. Responsável pelo descobrimento, em 1726, de ouro nas margens do rio Vermelho e fundação da Vila Boa de Goiás, sede de administração portuguesa, Bartolomeu Bueno, conhecido como Anhanguera, é figura central na constituição da história goiana, bem como no traçado genealógico do escritor, uma vez que a família Fleury Curado é “descendente direta de Joana de Gusmão, penúltima filha do Anhanguera, e de Inácio Dias Paes, cuja ascendência abrange a totalidade dos bandeirantes” (ÉLIS, 2000, p. 15). Vínculos que, ao recordar a infância, despertam as lembranças sobre um ambiente de rígida educação, pautada no respeito à posição social conferida pelo nome, cuja ascendência remetia aos povoadores, motivo pelo qual “nós Fleury Curado entendíamos que o Estado de Goiás, que o Brasil, eram parte de nós mesmos, e a primeira coisa a fazer era preservar a Nação” (ÉLIS, 2000, p. 55).

Mesmo registrando como equívoco tal percepção que tomava como um corpo só o estado de Goiás, o país e a família, esta ligação continuaria a ecoar nos muitos exercícios literários e ensaísticos pelos quais Bernardo Élis se tornou conhecido entre os contemporâneos, para os quais, nas palavras de Sebastião Bortone, representava “o paradigma da literatura goiana, o retrato falado de um Estado, tanto pelos seus escritos como pela sua figura humana”³¹⁷. Ocupado em recriar imagens de Goiás, engajado no conhecimento e divulgação de seu patrimônio, incluindo as fronteiras geográficas cujas alterações o fazem, por exemplo, se posicionar contra a criação do estado do Tocantins ou, ainda, resgatar a informação de que o Triângulo Mineiro era parte integrante de Goiás³¹⁸, o escritor não se desvencilha dos vínculos

³¹⁶ Em CAETANO, Maria do Rosário. “Bernardo Élis: um regionalista, três vezes imortal, fala de literatura”. *Jornal de Brasília*, Brasília, 27 maio 1977. Caderno Cidade, p. 18. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2434.

³¹⁷ Em BORTONE, Sebastião. “Tertúlias goianas”. *Jornal Vanguarda*, Rio de Janeiro, out. 1978. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2454.

³¹⁸ Em texto dedicado à obra do mineiro Waldir Luis Costa, Bernardo Élis relembra as ligações entre Minas e Goiás, as dissensões sobre os dados históricos, afirmando: “Na qualidade de mineiro, naturalmente que Waldir Luis Costa defende a tese de que o Triângulo Mineiro sempre pertenceu a Minas Gerais, e que se Goiás exerceu posse sobre ele largos anos foi em decorrência da confusão na delimitação oficial das fronteiras. Tal tese nós goianos entendemos pelo contrário, especialmente no tocante a Desemboque e Araxá, que estão na bacia do

entre a terra e seu perfil pessoal e familiar. E, nesse sentido, considerando que o movimento de reconstituição de marcos do passado pressupõe a percepção de um vazio que é preciso preencher, uma ausência constantemente notada e perseguida, ganha interesse o dado trazido por Élis (2000, p. 15) em suas considerações sobre Bartolomeu Bueno, dado referente ao significado do nome pelo qual o bandeirante ficou conhecido: “Anhanguera que na língua tupi quer dizer ‘fantasma’”.

Em alguns de seus textos e entrevistas, o leitor encontra a referência aos fantasmas como caminho para explicar a inspiração para os primeiros contos, configurados como “histórias de assombração calcadas em Afonso Arinos”³¹⁹, bem como para apresentar Goiás em seu processo contra o isolamento, processo difícil uma vez que “lutar contra a distância, lutar contra o vazio demográfico, é como lutar com fantasmas” (ÉLIS, 1985, p. 64). Associados a modelos literários como as narrativas de Afonso Arinos, à vivência no sertão onde “as porteiras povoavam-se de perigosíssimas e audaciosíssimas assombrações que metiam muito mais medo do que os atoleiros e os rios cheios” (ÉLIS, 2000, p. 88) e aos vazios populacionais e urbanísticos, os fantasmas podem ser significativo caminho de leitura quando associados à genealogia do escritor. Compreendido, como o sugere Jacques Derrida (1994, p. 27), enquanto retornante, uma vez que “um espectro é sempre um retornante. Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele começa por retornar”, o fantasma se apresenta como questão sem solução, questão que obsidia e impossibilita o esquecimento, questão que surge no trabalho, na biblioteca, de Bernardo Élis em sua persistente busca pela representação de Goiás.

Espectrais permanecem as relações entre o homem e a terra, mesmo com o encurtamento das distâncias e as inovações trazidas pelo progresso, que não afastara os fantasmas; espectrais as contradições de um conceito, o regionalismo, constantemente reformulado; espectral a necessidade constante de inventariar o patrimônio local com ânimo de quem se mobiliza por uma causa pessoal, causa que pode ser compreendida, como sugerimos, nos termos de uma herança. Pertencendo “ao mais antigo e numeroso grupo familiar fixado no Estado de Goiás”³²⁰, é a história desencadeada pelo legado de Bartolomeu Bueno, o fantasma, que o escritor se põe a rerepresentar, como herdeiro que, sinalizando o processo de constituição das fronteiras, necessita rasurar o sobrenome, Fleury Curado, símbolo de uma classe dominante, para mirar

Paranaíba, área sobre as quais o direito de Goiás nunca foi posto em dúvida”. Em ÉLIS, Bernardo. *Goiás em sol maior*. Goiânia: Poligráfica Indústria e Comércio, 1985, p. 127.

³¹⁹ Datiloscrito intitulado “Entrevista com o escritor Bernardo Élis feita pelo contista Miguel Jorge”, 1968, p. 2. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1101.

³²⁰ Datiloscrito intitulado “Depoimento de Bernardo Élis”, com inscrição, a caneta, “Para o ‘Estado de São Paulo’ 14-6-76”. Goiânia, p. 1. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1144.

suas margens, a miséria e a violência para as quais colaboraram nomes inscritos em sua árvore genealógica. Pode-se dizer que, assumindo o papel de falar sobre a terra, recriá-la ficcionalmente de forma a destacar os conflitos sociais como figurado está em *O tronco* ou nos contos de *Ermos e gerais* e *Veranico de janeiro*, Bernardo Élis se coloca em movimento por uma tarefa que se apresenta como dever, dever de reelaborar a herança, considerando que a “herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados como todos os herdeiros” (DERRIDA, 1994, p. 78).

Como sugere Jacques Derrida neste e em outros fragmentos do texto *Espectros de Marx*, significativamente dedicado a uma releitura do marxismo pela via dos espectros que se anunciam nas linhas iniciais do *Manifesto Comunista*, a herança não pressupõe clareza ou legibilidade, exigindo uma decodificação por parte de herdeiros que cientes devem estar de que “herda-se sempre um segredo” (DERRIDA, 1994, p. 33). Assim, trazendo à cena o diálogo entre Marx e Shakespeare, Marx leitor de Shakespeare, Derrida sinaliza a constante anacronia de um mundo em que a justiça é anunciada como promessa, um mundo desajuntado, desconexo, como o percebe Hamlet na busca pelo sentido do que lhe dizia o pai morto; mundo em que o manifesto sobre uma justiça que não pressupõe vingança torna-se ele mesmo um espectro a rondar nossa contemporaneidade. Em relação ao escritor goiano, a opção pelo comunismo, que confere tom especialmente a seus primeiros textos, marca seu olhar para o lugar ao qual pertencia, estando no sentido de justiça e igualdade social, apreendido na leitura de Marx, um dos eixos de sua compreensão da atividade literária enquanto atividade política.

Esta opção, pela qual mirava as vidas de homens e mulheres espoliados na injusta partilha de terras, nas violentas relações de trabalho, vidas que não entravam nos registros historiográficos, nos quais avultavam figuras ligadas à sua árvore genealógica, nos permite perceber que a herança pressupõe uma dívida. Reelaborar uma herança é lidar com uma dívida – tarefa que pode ser tomada como eixo das considerações tecidas por Aijaz Ahmad ao tratar dos *Espectros de Marx* no ensaio “Reconciliando Derrida: Espectros de Marx e a política da desconstrução”. Este ensaio, publicado no livro *Linhagens do presente*, é um exercício de leitura mediante o qual o ensaísta, apresentando-se como marxista, dialoga com um Derrida que não está reconciliado, mas se reconciliando com Marx, ou melhor, com um espectro dele. Notando serem frequentes no texto derridiano os temas da herança, do luto e da promessa, Ahmad sinaliza, nos vínculos que o filósofo busca engendrar entre a desconstrução e “um certo espírito do marxismo”, pois “há mais de um e eles são heterogêneos” (DERRIDA, 1994, p.

105), um desejo de reconciliação com aquilo a que Derrida “se opôs no passado” (AHMAD, 2002, p. 209).

Lendo a desconstrução como uma “hermenêutica textual”, Ahmad (2002, p. 211) indica, no esforço derridiano em busca de um ajuste com um marxismo de tons messiânicos, um movimento ambíguo que, ensaiando visitar Marx, o retém morto, tal como o pai de Hamlet, dono de uma mensagem cifrada e fantasmal que, no caso do marxismo, alija do tempo dos vivos as práticas efetivas ligadas aos seus preceitos, aos partidos e associações que não findaram com a União Soviética. Nesse sentido, ainda que ressalve a rasura praticada por Derrida em relação aos marxistas, afastados do espírito sobre o qual se detém o filósofo, bem como ressalve a ausência de uma problematização em torno de muitas leituras desconstrutivistas, responsáveis por afastar dos debates qualquer espírito de Marx, Aijaz Ahmad (2002, p. 218) saúda “certa nobreza de gesto”, aquela que percebe os perigos de um presente atraído pelos extremos do neoliberalismo, um presente que incita “a coragem de se identificar com o marxismo num momento da história da Europa em que está mais difícil fazê-lo”. Pode-se dizer que, seguindo tal lógica, ao buscar se reconciliar com Marx, com um espectro de Marx, Jacques Derrida cumpre um dever, uma dívida, uma vez que caberia ao filósofo, ao intelectual, diante de um mundo cada vez mais desajustado, lidar com a mensagem de justiça social contida no *Manifesto*.

É possível pensar que, tal como este Derrida, lido por Ahmad nos gestos ambíguos de resguardar a desconstrução e, ao mesmo tempo, vinculá-la ao que lhe parecia estranho, o marxismo, Bernardo Élis é o escritor, o intelectual, cuja produção textual se desenha em uma ambiguidade, a de reforçar uma construção ligada à história oficial de Goiás, e consequentemente ao patrimônio familiar (o patrimônio como dever para com o pai, a pátria), e, inversamente, de rasurar esta mesma história pela focalização do que resta em suas margens. Nos termos da dívida, compreendemos seu engajamento responsável por acumular e tentar alinhavar fragmentos tão díspares, fragmentos que ora compõem lances históricos à maneira dos cacos que compunham os antigos vitrais do Palácio das Esmeraldas, citados em seu texto “Goiânia e ‘Art Deco’”, ora desarticulam a história oficial na recitação da vida miúda, seus problemas, sua miséria, seus corpos dados a ver em múltiplas narrativas. Pelos fragmentos a questão dos restos se apresenta de maneira instigante na obra e no arquivo deste escritor, questão que movimenta sua escrita inventariante tal como ensaiamos apresentar na leitura de seus estudos, crônicas e obras ficcionais como *O tronco*. Afinal o resto, em Bernardo Élis, pode ser lido como figuração de Goiás, enquanto estado que considerava apartado das dinâmicas culturais da nação, um resto cuja história ensaia reconstituir e divulgar, bem como pode ser lido

pelo que constitui o refugio desta mesma história, refugio que desordena e desnorreia o tempo linear e homogêneo a contrapelo do qual Walter Benjamin nos apresenta o anjo da história.

É o anjo da história, vislumbrado por Benjamin (2013, p. 14) no quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, com “os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas”, índice das ruínas acumuladas pelo “vendaval” do progresso. O anjo percebe “na cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos” uma “catástrofe sem fim”, catástrofe que acumula ruínas que não podem ser reconstituídas, pois o vendaval “arrasta-o imparavelmente para o futuro” (BENJAMIN, 2013, p. 14). Desse movimento, permanecem os restos irreconciliáveis com um presente e um futuro tocados continuamente adiante – restos que guardam também, a contrapelo de um tempo linear e homogêneo, as possibilidades de recomeço, de rearticulação, pelos fragmentos, de um renovado discurso historiográfico. Nas contradições entre o desejo do que é contínuo (a história regional), a esperança no progresso e na integração nacional, e as constatações do que restava, irreconciliável com estes processos, Bernardo Élis permaneceu elaborando e reelaborando suas premissas, atento a um presente no qual não se esquivara a olhar o que restara enquanto ruína. Diversamente de Mário Palmério que, notando as alterações na paisagem e nas dinâmicas culturais que inspiravam sua ficção, sai em busca de um outro sertão, a Amazônia, recuando à procura de um outro tempo e espaços possíveis, Bernardo Élis permanece no lugar, nas cidades goianas vivenciadas e compreendidas na percepção de suas constantes modificações, as quais o conduziam a reatualizar suas escolhas artísticas e políticas.

Em depoimento, Élis, certa vez, ressaltara que “não existe literatura nem arte sem participação política, sendo tal posicionamento um direito do artista”³²¹, o que corresponde a apresentar e produzir arte de forma a fazer dela sinal e instrumento de luta, de compreensão de um mundo desconexo, como se apresentava Goiás em suas fraturas sociais. À percepção dos problemas em uma sociedade que guardava marcas coloniais se vincula, assim, sua prática artística lastreada em modelos associados ao regionalismo, outra herança que ensaiou compreender e reelaborar. Notado pelo escritor não somente enquanto representação da singularidade local, seus traços culturais e linguísticos, como também via de problematização de questões sociais, de atritos manifestos em comunidades não inseridas na dinâmica capitalista, o regionalismo sinaliza, na permanência de descompassos em espaços já integrados ao capitalismo, a constante disjunção do mundo. Parece ser este um conceito que, assim, se mantém pertinente, perdurando nos diálogos para os quais Bernardo Élis era convocado, em função de uma realidade em que a justiça social, a não hierarquização das relações e dos

³²¹ Datiloscrito intitulado “Depoimento de Bernardo Élis”, com inscrição, a caneta, “Para o ‘Estado de São Paulo’ 14-6-76”. Goiânia, p. 2. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1144.

acessos, inclusive, aos espaços de cultura, a possibilidade de sínteses parecia, cada vez mais, pertencer a um tempo que ainda não chegara, sendo o presente o tempo em que ainda habitavam os fantasmas e suas mensagens cifradas.

Diante de tal impossibilidade de síntese, o que parece restar como conjunto, como junção conceitual possível do que se apresentava múltiplo e movente, é a biblioteca, a biblioteca caipira, percebida, sobretudo, como texto. Abarcando o trabalho de conferir significação aos dados regionais, trabalho não somente de recolhimento, por exemplo, de palavras típicas associadas ao dialeto caipira, mas de articulação das mesmas em narrativas, o acervo configurado nos muitos textos do autor nos encaminha à leitura do regionalismo e do próprio arquivo como a “condição de uma possibilidade”³²². Como sugere Foucault em *A arqueologia do saber*, o arquivo pode ser compreendido como um sistema de enunciados, a possibilidade de inscrição do dito e do não dito que não se atém a um suporte externo, possibilidade de existência e permanência resumida pelos autores do *Indiccionario do contemporâneo* como “a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável”³²³.

É, assim, como possibilidade de compreender uma experiência que se dá a ver em fragmentos, que acessamos o texto e o arquivo de Bernardo Élis, o texto como arquivo, de forma a perceber, nos vínculos entre documentos diversos, o constante movimento de criação e recriação de uma representação regional. Representação cujos sentidos habitam o discurso articulado e pronunciado, bem como o discurso anunciado, aquele que permanecera cifrado, entre o dito e o não dito, no limiar de uma morte sempre anunciada – condição intermediária dos muitos fantasmas presentes na biblioteca imaginária do escritor. E, pode-se arriscar dizer que um dos fantasmas se apresentava na produção de um contemporâneo, recorrentemente lembrado em seus diálogos e ensaios sobre o regionalismo, cuja obra desafiava e obsidiava como o faz uma obra-prima, aquela que, nos termos de Derrida (1994, p. 35) “sempre se move, por definição, à maneira de um fantasma”: a obra de João Guimarães Rosa. Interpelado sobre o escritor mineiro, por vezes a ele comparado em razão da temática regional, Bernardo Élis leu de muitas maneiras a contribuição do autor de *Grande sertão: veredas* não somente para a literatura nacional, como também para a compreensão do conceito ao qual ambos foram associados por leitores diversos.

³²² PEDROSA, Célia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mário (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 21.

³²³ *Ibidem*.

Sinalizando, em seu já mencionado seminário sobre as “Tendências regionalistas do Modernismo”, Guimarães Rosa como “o maior escritor dos últimos tempos”, Élis (1987b, p. 151) o percebe como um dos melhores artífices de uma linguagem respaldada na oralidade, no “linguajar popular”. Traço este que, juntamente com a figuração do sertão e do sertanejo, o conduz a compreender a produção rosiana a partir das premissas regionalistas. Desse modo, logra afirmar que “depois de Guimarães Rosa, o regionalismo tomou novo alento”, sendo o autor mineiro impulsionador de “um novo ciclo”, “muito mais fecundo”³²⁴ da literatura regionalista. Tal afirmação guarda uma certeza que se desestabiliza em outros momentos, nos quais tal vinculação soa impertinente, tornando-se o escritor, inclusive, razão de reflexões sobre um possível esgotamento da tendência. É o que Élis problematiza ao notar a persistência do regionalismo, ainda que abalado por uma produção que não parecia se moldar a uma definição: “*Grande sertão: veredas* desmoralizou a literatura regionalista na base do relatório. Mas acho que, se Guimarães Rosa bagunçou o coreto, não chegou a firmar posições. Não criou escola, porque é impossível imitá-lo”³²⁵. A impossibilidade de associar Guimarães Rosa a uma escola ou tendência e, ainda, de segui-lo em estilo é razão para que qualquer comparação seja colocada em suspensão, como sinaliza ao declarar que “não quero, não posso, não devo emparelhar-me com um Guimarães Rosa. Contudo, entendo que na verdade o movimento literário mineiro-goiano é da maior importância no panorama nacional”³²⁶.

A referência a um “movimento mineiro-goiano” parece ecoar a impressão que registrara Assis Barbosa (2008, p. XI) em prefácio à segunda edição de *O tronco*, na qual o crítico indicara um “novo ciclo da ficção brasileira – o do sertanismo goiano-mineiro”, inaugurado, em 1944, com *Ermos e gerais*, seguido por obras como *Sagarana*, em 1946, e *Vila dos Confins*, em 1956. Por esta impressão, Bernardo Élis se aproxima de Guimarães Rosa compreendendo que participam de um movimento de representação regional, mas dele se distancia por força de uma obra que afastava equivalências. É a força dessa obra a assinalar alguns textos do escritor goiano, seja em crônicas como “A hora e a vez da literatura goiana”, eco de “A hora e a vez de Augusto Matraga” ou, ainda, em discursos como o pronunciado em sua posse na Academia Brasileira de Letras. Discurso em que se apresentara não somente nos elos com o patrono de sua cadeira, José Veríssimo, mas igualmente com um dos personagens de *Grande sertão:*

³²⁴ Em datiloscrito contendo respostas sobre literatura e sua obra. Goiânia, entre 1966 e 1975, p. 3. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1097.

³²⁵ Em BELÉM, Euler. “Bernardo Élis revela que foi stalinista e que tem medo de passar fome”. “DM Debate”, *Diário da Manhã*, Goiânia, 7 abr. 1991, p. 18 e 19. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2736.

³²⁶ Datiloscrito contendo a indicação “Entrevista concedida em 1982 em Brasília – não sei p/ quem”, p. 4. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1221.

veredas: “Eis aí, pois, o meu patrono. Sertanejo como eu, também como ele eu creio na verdade e na independência de caráter; também como ele ou como Riobaldo Tatarana estivemos em pauta com um ideal pelas Veredas Mortas da vida” (ÉLIS, 1985, p. 166).

Pode-se dizer que as relações não entre autores, mas entre o leitor e o texto, possibilitaram a comparação que se fazia impossível. Sertanejo, como Riobaldo, Élis associa a sua trajetória de escritor e intelectual, movido pelas questões locais, como ideal semelhante ao que gestara um pacto nas Veredas Mortas. Pacto movido por certa ideia de justiça, de glória pessoal e amorosa, ao autor goiano pareceu caber sempre o movimento de travessia, de luta pela visibilização do coletivo, ressaltando da mesma coletividade seu vulto de goiano cuja genealogia se confunde com a própria terra. Terra que buscara compreender não somente pela vivência, como também pela experiência de leitor, a partir da qual torna inteligíveis figuras como a de um caçador de onças, residente em Posse, com o qual conversara sem compreender uma paixão explicada “de repente, no ano passado, ao ler o conto ‘Meu tio o Iauaretê’, de Guimarães Rosa”³²⁷. Se o texto rosiano iluminava, assim, lances de sua trajetória e da paisagem ao redor, seus traços estéticos pareciam antes confundir do que iluminar o conceito ao qual Bernardo Élis se dedicara a interpretar e discutir.

Diante de narrativas como a do jagunço Riobaldo, o escritor goiano encontrava elementos associáveis à tradição literária, especialmente a que dera corpo a obras de teor regional, mas encontrava também aspectos que escapavam aos esquemas conhecidos, aspectos como o “empolo, o confuso, o retorcido, o caótico, o escuro de cata-cego” (ÉLIS, 1987b, p. 151) responsáveis por conferir força, mas também estranheza ao texto. Talvez, por isso, tenha afirmado certa vez que, mesmo sendo Rosa “inimitável”, não concordava “com certas soluções formais”³²⁸, como o excesso de criação vocabular, presentes em suas obras. Este estranhamento diante de um texto que podia ser reconhecido dentro de uma tradição e, ao mesmo tempo, dela escapava em virtude de um excesso, uma novidade que não parecia se explicar apenas pela via do experimentalismo das vanguardas, pode ser, inclusive, comparado à experiência do espectador diante de uma pintura como a de Fra Angelico, comentada por Didi-Huberman (2015) em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. A experiência de perceber o presente capturado numa imagem do passado, e vice-versa, indicadora do

³²⁷ Datiloscrito intitulado “Talvez assim, talvez assado...”, tendo como tema a região nordeste de Goiás. Publicado em *Transregião Goiás-Bahia*, Goiânia, 1971. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1128.

³²⁸ Em VIEIRA, Flávio Pinto. “Ele assume hoje na Academia a vaga de Ivan Lins: Bernardo Élis, uma literatura de protesto”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2387.

anacronismo inerente às artes e às histórias a elas dedicadas, parece se assemelhar à que Bernardo Élis insinua diante de um texto “retorcido”, ainda que legível. Aliás, tal experiência é interessante via de acesso ao arquivo de João Guimarães Rosa, este autor que passara algum tempo a olhar quadros em museus de países como Itália e França, captando e registrando detalhes de forma a sinalizar uma atenção às minúcias que não escapara a Élis nas esparsas ocasiões em que estiveram juntos.

Responsável pela indicação de contos do escritor goiano para publicação na Alemanha, com tradução de Curt Meyer-Clason, Rosa não somente revelara, em um de seus encontros, conhecimento da obra, como se recordava de detalhes, a exemplo do “mito de que o ato sexual enfraquece os poderes espirituais”³²⁹ como consta em “Pai Norato”, conto de *Ermos e gerais*, ou da característica de uma cobra presente em uma das narrativas do autor goiano. Relembra este que “conversando comigo, Guimarães Rosa citou o nome de um passarinho que em cada Estado tinha um nome e em Minas tinha vários nomes”, motivo para a observação de que “é o caso das cobras. Você diz lá em sua obra que uma boipeba (ou boipeva) é venenosa e, em Minas, a boipeva não é venenosa”³³⁰. Na incerteza de se tratar de “delicadeza ou ironia”, Bernardo Élis explicara que “na ocasião em que escrevi o conto não sabia que a boipeba não era venenosa”, tendo sido o nome, “que me horrorizou”³³¹, motivo da escolha da espécie. Do episódio ficara a impressão de “uma memória prodigiosa”³³², que impressionava, mas parecia também constranger os interlocutores. Essa memória, que na cena narrada incide sobre as minúcias da linguagem, dá-nos ensejo para entrar no arquivo do autor mineiro e, neste, ensaiar um percurso a mais em busca dos sentidos do regionalismo, esta palavra inscrita, entre tantas, em sua coleção particular.

³²⁹ Em BELÉM, Euler. “Bernardo Élis revela que foi stalinista e que tem medo de passar fome”. Recorte do jornal *Diário da Manhã*, coluna “DM Debate”, Goiânia, 7 abr. 1991, p. 18 e 19. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2736.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem.

³³² Ibidem.

CAPÍTULO 4

JOÃO GUIMARÃES ROSA E A ESPECULAÇÃO DE UMA IDEIA



4.1 As palavras, as imagens: um catálogo esparso

Domenico Ghirlandaio foi um dos destacados pintores da Renascença italiana, responsável por afrescos que ornaram igrejas como Santa Trinitá, em Florença, e a Capela Sistina, em Roma. Filho de um exímio produtor de guirlandas de flores em metal, arte da qual proveio o apelido Ghirlandaio, o pintor ficara reconhecido pela precisão na composição de retratos, qualidade que lhe valera muitos trabalhos para a rica sociedade florentina. É esta qualidade o eixo das considerações de Aby Warburg em seu texto “A arte do retrato e a burguesia florentina” (1902), no qual se dedica a ir além da contemplação de um afresco da igreja de Santa Trinitá para ensaiar “recuperar o vínculo natural entre a imagem e a palavra” (WARBURG, 2013, p. 123).

Diante do afresco *Confirmação da regra franciscana*³³³, no qual São Francisco recebe do papa a confirmação da ordem em meio a vasta assembleia, Aby Warburg detém seu olhar não no cortejo franciscano, tema da imagem, mas num grupo de homens que ocupam o primeiro plano da representação. Valendo-se de documentos como cartas, testamentos, poemas, o historiador lança luz sobre as figuras reunidas pela ação de um homem, Francesco Sassetti, mercador que, entre 1480 e 1486, encomendara ao famoso retratista a ornamentação da capela fúnebre de sua família. Com esta ornamentação, realizada em honra a seu patrono São Francisco, Sassetti cumpre um voto de devoção que se torna também registro de seu perfil de cidadão notável por suas relações sociais, evidenciadas pela inclusão de Lorenzo de Médici no afresco. É ao lado do estadista conhecido entre seus contemporâneos como o “Magnífico” que surge a figura de Francesco, acompanhado de seu filho mais novo, Federigo, e, na outra extremidade da cena, seus três filhos mais velhos, Teodoro, Cosimo e Galeazzo.

Atento aos gestos do mercador, cuja mão direita se estende para indicar um ponto adiante, Warburg reconhece neste movimento uma dupla significação: a mão de um pai que direciona o olhar do espectador para os filhos mais velhos e, numa outra leitura possível, a sinalização para a entrada em cena dos herdeiros de Médici. Por uma escada aberta no canto inferior da pintura, surgem as faces de Piero e Giovanni, precedidos pelo irmão Giuliano e o preceptor Poliziano, cujo olhar direcionado a Lorenzo de Médici é respondido pelo gesto dúbio com o qual o estadista levanta a mão esquerda, sugerindo que a comitiva familiar não se aproxime ou aguarde para se aproximar. Comitiva na qual Warburg reconhece não somente os filhos de Lorenzo e o mestre Poliziano, responsável pela educação dos mesmos, como também

³³³ Imagem nos Anexos.

os poetas, rivais em estilo, Luigi Pulci e Matteo Franco. Tais figuras integradas ao círculo de intimidade dos Médici, unidas ao núcleo familiar de Sassetti, em seus perfis singulares, são indicativas não somente do talento de Domenico Ghirlandaio em destacar “retratos individuais do pano de fundo eclesiástico” (WARBURG, 2013, p. 140), como também das relações que indiciam uma dinâmica social marcada pelos vínculos entre a ética cristã e o pragmatismo mundano marcante na Renascença.

A presença de Francesco Sassetti e Lorenzo de Médici, ambos amigos e sócios em empresas comerciais, e de suas respectivas comitivas na encenação sacra, já diz muito da convivência entre os cultos cristãos e pagãos. Paganismo que sobrevive nas imagens pessoais misturadas aos santos, na poesia praticada por figuras como Matteo Franco, na atuação mercantil dos Médici, cujo selo era dedicado a Deus e à Fortuna, na simbologia incrustada no túmulo de Sassetti ornado por centauros. A convivência entre práticas diversas, a marcante “exuberância pagã” que “irrompe na vida” (WARBURG, 2013, p. 140), se faz latente na pintura que serve de retábulo à capela fúnebre, integrando a sequência cênica em honra a São Francisco, personagem a quem é atribuída a criação do primeiro presépio. É a cena da natividade que compõe o retábulo em cujas extremidades figuram, de joelhos, Sassetti e sua esposa Nera Corsi, ambos adorando o menino Deus postado diante de uma manjedoura que desperta a atenção por seu formato e sua inscrição.

Notando que se trata de um sarcófago a estrutura que, servindo “como berço para o Menino Jesus e como manjedoura do boi e do asno”, trazia a inscrição ““algum dia meu sarcófago dará ao mundo um Deus””, Warburg (2013, p. 193) encontra vias para ler, nesta simbologia, não o apagamento de um sistema para a vinda de outro, mas uma permanência que não encontra sua finitude na imagem mortuária. É, assim, sinalizando uma “Antiguidade revivificada como testemunha de sua própria mortalidade diante do rei recém-nascido do cristianismo” (WARBURG, 2013, p. 194), que o historiador de arte nos permite notar a confluência de tempos e culturas nas cenas figuradas na capela em Santa Trinitá³³⁴. Capela que atrai, anos depois, a atenção de outro espectador que se colocou a mirar a mesma cena retratada no retábulo: João Guimarães Rosa.

Em caderneta de anotações, cuja capa contém a inscrição “Itália (1950) – I –”³³⁵, o escritor registra uma visita à igreja cuja porta, “aberta de par em par”, dava acesso a um altar-

³³⁴ Imagem do altar da capela nos Anexos.

³³⁵ Documento disponível para consulta no acervo do escritor alocado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Universidade de São Paulo. Fundo João Guimarães Rosa, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-04.

mor assinalado por um vitral, “verde-vermelho-amarelo-azul”, que, sendo “escala de arte”, se “comunica com o passante”³³⁶. Na igreja, é a capela Sassetti local para uma contemplação que se desdobra em imagem:

SANTA TRINITÁ
[capela Sassetti: afrescos do Ghirlandaio].
Retábulo: Adoração dos pastores
(pelo Ghirlandaio)³³⁷



Figura 22. Reprodução manual, a lápis, de desenho presente na caderneta de Guimarães Rosa, página 44, IEB.

Da cena composta por Domenico Ghirlandaio, na qual o nascimento do menino Jesus é celebrado por um grupo de pastores e pela longa comitiva dos reis magos que se aproxima em segundo plano, são os dois animais adoradores a concentrar a atenção do escritor mineiro. Do afresco, permanecem neste esboço as cabeças dos animais, postadas acima da manjedoura, de forma a salientar uma impressão registrada em nota inserida ao lado do desenho: “notável expressão atenta e simpática dos dois animais adoradores (m%)”³³⁸. Marca de uma interpretação pessoal, enfatizada pelo símbolo “m%” (meu cem por cento), a anotação sobre a expressão dos animais sinaliza um interesse em torno de seus gestos, formas, posições, que se desdobra em registros diversos. Assim, atento à figuração dos animais, Guimarães Rosa não deixa de notar um elemento decorativo incrustado no arco da capela Sassetti, um “ornato”, como registra na sequência de um esboço:

³³⁶ Fundo João Guimarães Rosa, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-04, p. 44.

³³⁷ Ibidem. O desenho que esboçamos (Figura 1), tendo o do escritor como modelo, localiza-se abaixo das informações transcritas sobre Santa Trinitá. Em página anterior, há o registro da data “12-IX-50”.

³³⁸ Ibidem.



Figura 23. Reprodução manual, a lápis, de desenho presente na caderneta de Guimarães Rosa, página 46, IEB.

Figurando o “ornato: caveiras de bois, ornadas com cordas prendendo espigas. E guirlanda”³³⁹, como detalha em anotação, o desenho reforça o interesse deste espectador nas representações do boi e do burro, seja na encenação sacra seja na ornamentação do arco, no qual os bois esculpidos na forma de caveiras enfeitadas, conhecidos em arte como bucrânios, remetem a antigas práticas decorativas exercidas, por exemplo, na pintura egípcia e na arquitetura romana. Tal interesse, responsável por concentrar nos animais os registros realizados a partir de imagens como as incrustadas no arco e como a imagem da natividade, na qual o elemento centralizador da representação é a sagrada família, nos permite iniciar uma leitura da obra do escritor mineiro a partir desse detalhe, a partir da representação de elementos da natureza que se ligam aos panoramas regionais.

Para tal leitura, tornam-se significativos a experiência e o olhar que Aby Warburg apresenta ao tratar dos afrescos florentinos. Para este estudioso, que percorreria as capelas, museus e arquivos de Florença buscando reconhecer os perfis de mecenas, artistas, literatos cujos retratos figuravam em pinturas como as presentes em Santa Trinitá, as relações estabelecidas entre a arte e as atividades cotidianas da sociedade florentina permitiam vislumbrar o vigor do paganismo antigo, mesclado a elementos do medievo, em pleno palco da Renascença. Nas palavras de Cássio Fernandes (2004, p. 160), o período em que artistas como Botticelli e Ghirlandaio realizaram suas obras sinalizava “com uma força monumental, aquilo que moveu o interesse de Warburg: a vida póstuma do mundo antigo”. Vida póstuma, *Nachleben der Antike*, que Georges Didi-Huberman (2013b, p. 43) traduz como sobrevivência, conceito que “Warburg invocou e interrogou a vida inteira”. Ao jogar luz sobre este ponto central da experiência warburguiana, Didi-Huberman fornece ao leitor vias para compreender

³³⁹ Fundo João Guimarães Rosa, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-04, p. 46.

uma ideia desarticuladora do tempo linear e homogêneo que estrutura as tradicionais histórias da arte.

É assim que, em *A imagem sobrevivente*, apresenta os caminhos, desde a elaboração às consequências paradoxais, de um conceito responsável por gestar “um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas”³⁴⁰. Desarticulando um tempo pautado nas noções de ascensão e decadência de estilos de época, constituídos a partir de sínteses e esquemas de influência, tal modelo perturba e inquieta não somente a história da arte, mas os pesquisadores a ela dedicados. Após os estudos de Warburg, afirma Didi-Huberman (2013b, p. 26), “já não estamos *diante da imagem e diante do tempo*”³⁴¹, como antes”; após a interpretação warburguiana, imagens como as dos retratos florentinos, por exemplo, não mais seriam interpretadas somente enquanto resultado da cultura humanista do século XV. Se para a história da arte o “‘retrato’ surgiu no Renascimento graças à vitória humanista do indivíduo e ao progresso das técnicas miméticas”, para Warburg a história é outra, é uma em que o retrato se dá a ver no entrecruzamento de tempos e técnicas, no entrelaçamento “entre a magia antiga e pagã (remanescências da *imago* romana), a liturgia medieval e cristã (prática de ex-votos sob a forma de efígies) e dados artísticos e intelectuais próprios do Quatrocento” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 41).

Compreendendo assim a imagem como “fenômeno antropológico total”, dotado de uma “força mitopoética” (WARBURG, 1913 apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 40), Aby Warburg altera a forma como lemos, olhamos, as imagens e os momentos históricos aos quais elas estão vinculadas, caso exemplar do Renascimento, momento a partir do qual elabora o conceito de sobrevivência, de forma a deslocar a percepção do mesmo. Não mais percebido como síntese harmoniosa do mais alto humanismo, ponte de começo e recomeço das histórias da arte, como nos recorda Didi-Huberman, o Renascimento é inserido em um tempo impuro, tempo em que o retorno intempestivo de antigas formas anacroniza o passado e o presente. Ao conferir, assim, novidade, mas também dificuldades, na interpretação da arte em confluência com a história e a cultura, com a antropologia na qual se inspirou para pensar a sobrevivência, Warburg se torna ele mesmo motivo de perturbação para os estudiosos, estando para a “história da arte como estaria um fantasma não redimido – um *dibuk*”³⁴² – para a casa que habitamos”; um

³⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 25. Grifo do autor.

³⁴¹ Grifo do autor.

³⁴² DIDI-HUBERMAN (2013b, p. 27). Em nota, a tradutora indica o significado da palavra *dibuk* como sendo “na mitologia judaica, um fantasma, ou alma penada, que se apossa do corpo de uma pessoa viva”.

fantasma, “algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 27).

Nesse sentido, torna-se o historiador de Hamburgo interessante figura a nos auxiliar na aproximação aos escritos de Guimarães Rosa no que estes nos possibilitam um olhar diverso sobre o regionalismo, este conceito que, associado à literatura rosiana, revela-se fantasmal, uma vez que sua rasura ou apagamento por força de uma ideia de universalidade não significa o esquecimento do mesmo, dado o teor regional dos textos. Se ao tratar da biblioteca de Bernardo Élis, em capítulo anterior, a experiência de Warburg na montagem de seu acervo, no qual tece elos entre materiais diversos, nos auxiliou a pensar os vínculos entre textos e imagens a partir da persistência dos dados sobre Goiás, em relação ao escritor mineiro esta experiência se torna significativa na compreensão daquilo que não podemos esquecer nem reconhecer com clareza. A questão regional em Guimarães Rosa, se o que se enseja é a validação do conceito de regionalismo, pode fazer do escritor um fantasma que “bagunçou o coreto”, como disse certa vez Bernardo Élis³⁴³, ou em sentido inverso, na leitura de uma obra que não se atém aos traços do que se compreende enquanto regionalismo, fazer do conceito o fantasma a ser afastado, retornado a um passado que se deseja superado.

Seja qual for o caminho, tal questão nos insere constantemente nos riscos da conjuração, nos sentidos que lhe confere Jacques Derrida em seu livro *Espectros de Marx*; conjuração enquanto aliança em razão de interesses comuns, invocação de crenças e forças em detrimento de outras, e enquanto exorcismo, tentativa de “destruir e denegar uma força maligna, endemoninhada, endiabrada, o mais das vezes, um espírito malfeitor, um espectro, uma espécie de fantasma que retorna ou que ainda corre o risco de retornar *post mortem*” (DERRIDA, 1994, p. 70-71). Em face de tais riscos, sem alcançar validar uma associação ao regionalismo ou apagar a mesma, Antonio Candido, em depoimento sobre o escritor mineiro, comentou tal encruzilhada em termos de ambiguidade e paradoxo. Dizia o crítico, ao tratar de *Grande sertão: veredas*, que o “milagre” e a “ambiguidade suprema” presentes não somente no livro, mas também em seu autor, se encontram na escolha “de uma tendência muito cansada na literatura brasileira que é o regionalismo”, escolha responsável por sinalizar um retorno do que parecia não mais ter lugar em nossas letras:

O pitoresco da linguagem, o arcaísmo, o tema caipira, o tema regional, o tema jagunço, o tema caboclo, isso gera uma coisa muito sovada, muito gasta. Praticamente considerava-se que a literatura brasileira já tinha saído disso. E no momento em que a crítica pensava mais ou menos isso surge um homem

³⁴³ Em BELÉM, Euler. “Bernardo Élis revela que foi stalinista e que tem medo de passar fome”. “DM Debate”, *Diário da Manhã*, Goiânia, 7 abr. 1991, p. 18 e 19. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual de terceiros”, referência BE-2736.

que, fechado hermeticamente dentro do universo do sertão, com uma exuberância verbal extraordinária, com aquilo que era considerado ruim que era o regionalismo, com aquilo que era considerado perigoso que era o pitoresco, parte de tudo isso e consegue fazer uma coisa inteiramente nova, consegue fazer uma ficção de tipo realmente universal, com todos os grandes problemas do homem. Tanto assim que, pensando neste caso, pensei: Como se pode resolver este paradoxo de um regionalismo que não é regionalismo, de uma universalidade que é a mais particular possível? (CANDIDO, 2011, p. 27-28)

Paradoxo, palavra acionada por Didi-Huberman (2013b, p. 55) para recordar ao leitor que a forma sobrevivente em Warburg não “sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes” tampouco significa uma mesma vida continuada; a forma sobrevivente sobrevive “à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada”. Imagem significativa de tal forma é o já mencionado sarcófago figurado na cena da natividade da capela de Francesco Sassetti, sarcófago a partir do qual Warburg (2013, p. 194) percebe uma Antiguidade que, ganhando nova vida, se torna “testemunha de sua própria mortalidade diante do rei recém-nascido do cristianismo”. Sinalizando, assim, uma vida que já conheceu sua morte, o historiador de arte nos insere na lógica paradoxal percebida por Didi-Huberman, lógica que nos parece semelhante à que os textos de Guimarães Rosa apresentam ao leitor que, como sugere Antonio Candido, se vê frente a um regionalismo que não é regionalismo, uma universalidade “que é a mais particular”.

Retornar à capela Sassetti para encontrar o escritor diante da imagem, diante da cena da natividade, para a qual a palavra “milagre” acionada por Candido recobra seu sentido místico, é via para nos aproximar de tal paradoxo, o de um conceito que parecia esgotado, morto, quando recebe nova vida ao ser associado a textos como *Grande sertão: veredas*. Ao deter sua atenção nos traços, gestos, cores, posições dos animais, o escritor sinaliza um deslocamento de percepção artística em relação ao que poderíamos considerar um pano de fundo para uma cena principal. O olhar atento ao que parece ser um adereço na encenação sacra, o boi e o burro, indicia diferenciada perspectiva sobre o que pode corresponder ao pitoresco na literatura, enquanto elemento da paisagem. É a força mitopoética da imagem, tal como Warburg percebia nos retratos, que Guimarães Rosa logra destacar em suas observações sobre os animais adoradores, personagens que, à semelhança de outros elementos da natureza, nas notas e na literatura deste espectador, não se restringem à condição de adereço.

Atraído pela representação de tais elementos na arte florentina, Rosa se dedicou a registrar em mais de uma ocasião os perfis do boi e do burro figurados no retábulo de Ghirlandaio. Assim, aproximadamente um mês após as anotações acompanhadas pelo desenho

que mencionamos em página anterior, ele reproduz, em caderneta intitulada “Itália (1950) – II –”³⁴⁴, as figuras de São José, do menino Jesus, do boi e do burro próximos à manjedoura. O desenho, no qual esboça a posição de tais personagens, se desdobra no reforço dos perfis dos animais acompanhados de algumas inscrições.

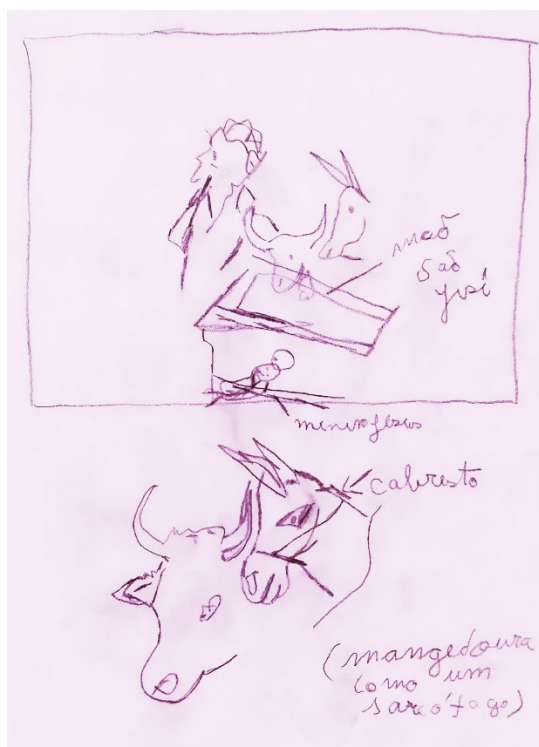


Figura 24. Reprodução manual, a lápis, de desenho presente na caderneta de Guimarães Rosa, página 102, IEB.

Mais detalhista que o realizado em caderneta anterior, este desenho coloca em cena, no enquadramento de uma tela, São José e o menino Jesus de forma a registrar menos a posição de ambos do que a posição central dos animais adoradores. É em função deles que a manjedoura, notada “como um sarcófago”, é desenhada de forma a evidenciar a proximidade de ambos em relação ao recém-nascido, bem como o fato de que o “boi (quase que) apoia o queixo na mão de São José”³⁴⁵. A atenção aos traços dos animais não somente dá lugar a um reforço do desenho, no qual detalhes como o cabresto são destacados, como dá corpo a notas sobre cores, “boi castanho, burro pardo”, e formatos, “a curva da cara do burro acompanha a do chifre do boi”³⁴⁶. O registro de tais traços, complementares à anotação sobre a expressão simpática e atenta dos mesmos, percebida em visita anterior à capela, se constitui em rastro de um processo

³⁴⁴ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05.

³⁴⁵ Ibidem, p. 102.

³⁴⁶ Ibidem.

de criação artística que, no caso das pinturas, dá corpo a uma série poética intitulada “O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)”.

Nesta série, publicada em 1961, na revista *Senhor*, e republicada na obra póstuma *Ave, palavra*, em 1970, o leitor encontra em vinte e seis poemas a cena da natividade recomposta, em diferentes versões, a partir dos gestos e movimentos do boi e do burro, cuja presença entre homens e anjos é sinal de uma permanência que os aproxima da divindade. Assim, em versos acompanhados de informações (autor, título e localização) sobre os quadros aos quais se referem, figuram os animais como os percebemos nos esboços ensaiados nas cadernetas, nos quais sucintos contornos reconstituem fragmentos de uma imagem. Dessa maneira reencontramos uma obra de Ghirlandaio, não o retábulo da capela Sassetti, mas a *Adoração dos magos*, ou *Adoração dos três reis*, exposta na Spedagle degli Innocenti, nos seguintes versos:

V

Domenico Ghirlandaio:
Adoração dos três reis.
Florença, Spedagle degli Innocenti.

Serão os pajens da virgem,
ladeiam-na
como círios de paz,
colunas
sem esforço.

Taciturnos
eremitas do obscuro,
se absorvem.

Sua franqueza comum equilibra frêmitos e gestos
circunstantes.

Os animais de boa-vontade.
(ROSA, 2001b, p. 252-253)

Ocupando o quinto lugar na sequência organizada em números romanos, este poema dialoga com a cena da natividade retratada no retábulo que compunha o altar-mor da igreja de Santa Maria degli Innocenti, parte do conjunto arquitetural da Spedagle degli Innocenti, o Hospital dos Inocentes, em Florença. Encomendada a Domenico Ghirlandaio em 1485 pelo prior do hospital, Francesco Tesori, a *Adoração dos magos*, exposta atualmente no museu da instituição, liga-se à história da construção deste espaço destinado ao acolhimento de crianças abandonadas. Tal ligação é frisada, no *site* institucional³⁴⁷, pelo reconhecimento não somente

³⁴⁷ <https://www.istitutodegliinnocenti.it/content/ghirlandaio-agli-innocenti>. Imagem da pintura nos Anexos.

de dois santos padroeiros na representação, como de personalidades relevantes na realização e execução do projeto iniciado em 1419. Assim, próximos aos reis magos, a São João Batista, padroeiro da cidade, e São João Evangelista, padroeiro da Arte da Seda, corporação que auxiliara no financiamento da construção, marcam presença na sacra encenação o prior Francesco Tesori, alguns integrantes da Arte da Seda e o próprio pintor, Ghirlandaio.

Mirando o espectador, em meio a numerosa assembleia composta por santos, anjos, e homens nobres, o pintor se insere numa cena rica em detalhes, cena em que seu talento na composição de retratos e cenários se dá a ver na precisão dos contornos e traços, no jogo de cores que harmoniza todas as figuras ao redor da sagrada família, cujos tons das vestes, vermelho, azul, amarelo, estendem-se às indumentárias dos que a rodeiam. Cenário composto por movimentos diversos, nele encontramos um primeiro plano centrado no menino Jesus, nu, ao colo de Maria, para o qual convergem gestos e olhares; um segundo plano em que alinham-se, no canto direito, um grupo de nobres a cavalo, no centro dois homens erguendo uma parede de tijolos (símbolo da construção da Spedagle) e no canto esquerdo um grupo de mulheres com bebês ao colo, acudadas por homens armados, numa figuração do massacre dos inocentes em Belém; um pano de fundo com o rio ao centro, à direita pastores no campo e um anjo figurando a anunciação, à esquerda Roma e seus edifícios históricos como o Coliseu. Em meio a tantos planos e detalhes, Guimarães Rosa focaliza os personagens que parecem melhor representar a ambiência humilde do estábulo que acolhera o menino Deus: o boi e o burro.

Posicionados ao lado de Maria, um em cada extremidade a mirar o recém-nascido, o boi e o burro são introduzidos no poema por um verbo no futuro, “serão”, sinal de que, como “pajens da Virgem”, permanecerão próximos à família, servindo à mãe nos cuidados com o menino. Tal proximidade, responsável por distingui-los dos visitantes cuja presença é transitória, intensifica-se quando comparados a “colunas” e “círios da paz”. Enquanto colunas, assumem poeticamente a simbologia arquitetural incrustada na imagem dedicada à construção da Spedagle degli Innocenti, substituindo os esteios do estábulo figurados por Ghirlandaio como vigas romanas. Enquanto círios, participam do mistério da natividade, da morte e da ressurreição de Cristo, visto que o círio, vela que se acende na Páscoa dos cristãos, simboliza a luz que se renova após a morte, luz presente nas cerimônias de batismo e de exéquias.

Permanecendo ao lado da humana divindade em tempos diversos, permanecendo sem esforço, são os animais “eremitas do obscuro”, aqueles que, entre os homens, são solitários por participar do mistério, o obscuro a que ambos pertencem, o boi e o burro, “taciturnos” que “se absorvem”. São eles, no verso mais longo do poema, longo como uma coluna, a figurar como sustentação mística de um cenário de pompa cortesã, um cenário em que “sua franqueza comum

equilibra frêmitos e gestos/ circunstantes”. É assim que recebem, no lugar dos homens, a insignia de “animais de boa vontade”, aqueles que, destoando do rumor e dos gestos de circunstância ao redor, são mais autênticos que os demais ali reunidos. Autenticidade destacada em uma versão do poema referente à *Adoração dos magos*, anotada pelo escritor em folha avulsa:

Enquanto os reis adoram
e há uma multidão de pessoas inautênticas
eles dois ladeiam a Virgem
cuja mão é a beleza em festa e asa alva:
alva como o menino, ao colo.
O burrinho – ingênua argúcia.
O boi – mansa intimidade toda
ei-los, sem espaço.
O boi, o meigo, o espesso.
O burrinho – perfil de...³⁴⁸

Esta versão, cujas reticências ao final indiciam um trabalho em processo, insere o leitor no movimento de uma ação, a ação da adoração, mediante a qual o boi e o burro são descritos a partir daqueles que estão ao redor – procedimento que marca não somente detalhes sobre os animais, como sobre a multidão, descrita como “inautêntica”, e sobre a Virgem, cuja mão se destaca em cor e gesto, de forma a sinalizar o menino, também alvo, ao seu colo. É apurando a técnica de fazer dos animais elemento central dos versos referentes a imagens diversas da natividade, que a versão publicada deste quinto poema estrutura-se a partir da posição e dos traços do boi e do burro. Assim, são apresentados como colunas, esta palavra que ocupa um verso, e à qual associa-se o adjetivo “espesso”, acionado na versão anterior para descrever o boi; a imagem de ambos, íntimos da Virgem, “sem espaço” entre tantos homens, recria-se na composição de estrofes de versos curtos, concisos, com exceção do que traz em cena a multidão, sugerida na aglutinação de palavras terminadas em -s, “frêmitos e gestos/ circunstantes”, sugestão sonora de uma aglomeração que se faz notar pelo que é provisório, circunstancial (inautêntico).

À semelhança deste poema, as demais peças dessa série poética, com raras exceções, iniciam-se pelos gestos, formas, posições dos animais adoradores pelos quais vinte e seis imagens, entre quadros, afrescos e iluminuras, expostas em diferentes museus e países, condensam-se em inusitados movimentos, por vezes, pequenas frestas que sugerem um quadro maior. O inusitado parece habitar, de início, o olhar deste espectador, João Guimarães Rosa, que, como afirma Livia de Sá Baião (2018, p. 106), em texto sobre “O burro e o boi no

³⁴⁸ Em pequena folha avulsa, anotações a caneta azul. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-16, 02, p. 12 B.

presépio”, se debruçou “sobre o que há de mais insignificante nos quadros” para recriá-los poeticamente. Aquilo que poderia pouco significar, por exemplo, na *Adoração dos pastores*³⁴⁹, do pintor espanhol Francisco Zurbarán, torna-se motivo de um poema de três versos. Nesta pintura, pastores e anjos contemplam o menino Jesus, para quem inclinam-se a Virgem e São José; uma camponesa, com uma cesta de ovos, olha para o espectador ao apontar para o menino, em cuja proximidade está um cordeiro com as patas amarradas, símbolo da futura imolação de Cristo. Entre corpos e faces que ocupam o espaço da representação, surge no canto direito da tela, aproveitando uma pequena fresta entre três pastores, a cabeça de um boi, cuja cor marrom, semelhante ao tom de veste do homem ao seu lado, o torna quase indistinguível para um espectador desatento. É destacando este perfil, humilde entre os humildes, que a respeito da tela nos são apresentados os seguintes versos, sucintos como o espaço ocupado por este personagem:

VI

Zurbarán:
Adoração dos pastores.
Museu de Grenoble.

O Boi é um
rosto a menos
entre os humanos.
(ROSA, 2001b, p. 253).

Sequencial ao inspirado em Ghirlandaio, este poema condensa a cena da natividade em um detalhe, recria-a a partir de um perfil quase apagado, o do boi, ele que é “um”, este numeral que aparece só, na cisão entre o primeiro e o segundo versos, de forma a percebermos o animal como único, singular, e, ao mesmo tempo, comum (e aqui o “um” pode tornar-se artigo indefinido), semelhante aos pobres pastores que contemplam o recém-nascido. Igualado aos humanos, tendo como estes um rosto, ainda que sem o destaque dos demais, nesta pintura exposta no Museu de Grenoble, ou enquanto pajem, coluna que equilibra uma cena, na *Adoração dos magos* de Ghirlandaio, o boi e, em sua frequente companhia, o burro dão corpo a um roteiro no qual as imagens ganham nova dinâmica e sentido – roteiro que Waldir Barcelos lê como museu poético. Em artigo sobre o tema, este pesquisador destaca o diálogo instaurado pelo escritor com as artes plásticas enquanto figuração de um museu, no qual se dá a ver uma “coleção *sui generis*” (BARCELOS, 2008, p. 5), aquela constituída na reelaboração de imagens contempladas em viagens diversas.

³⁴⁹ Imagem nos Anexos.

Tal coleção sinalizaria uma recriação de obras responsáveis por um retorno a Minas Gerais, uma vez que Guimarães Rosa “tomou o presépio como algo seu e de sua região e viu, em um Correggio, um Schongauer, um Van Der Weyden, um Ghirlandaio, um Botticelli, e outros, não a magnificência da representação plástica, mas a magnificência singela do burro e do boi – mineiros” (BARCELOS, 2008, p. 6). Considerando as imagens da natividade como caminho que conduz “à região das Minas Gerais, território essencial de sua obra”, Waldir Barcelos (2008, p. 5) lê esse “catálogo esparso”, expressão inserida por Rosa junto ao título da série poética, a partir dos vínculos entre os animais e a paisagem regional. O burro e o boi são mineiros neste catálogo “cuja exposição somente se tornou possível em uma reunião poética, em um museu poético” (BARCELOS, 2008, p. 6), uma vez que o espectador/leitor reencontra neles a ambiência do sertão, um dos motivos pelos quais estes animais ganham vida independente das pinturas em que figuravam. Ao tecer tal leitura, o pesquisador nos conduz à via regional colocada como encruzilhada pela recepção crítica como a realizada por Antonio Candido, via que não pode ser tomada como única, tampouco desconsiderada ou descartada e, nesse sentido, a palavra catálogo, ligada à ideia de uma “coleção *sui generis*”, torna-se interessante possibilidade interpretativa.

No pequeno texto “Desempacotando minha biblioteca”, Walter Benjamin tece algumas considerações sobre o ato de colecionar, sobre o colecionador e os vínculos que este estabelece com os objetos de sua coleção. Introduzindo o leitor numa cena que se abre pelo movimento de retirar livros de caixas – “Estou desempacotando minha biblioteca. Sim, estou. Os livros, portanto, ainda não estão nas estantes; o suave tédio da ordem ainda não os envolve” –, Benjamin (1987, p. 227) apresenta os vários encontros possíveis entre o colecionador e os objetos possuídos ou desejados, de maneira a fazer notar o fato de que “toda paixão confina com um caos”. Sequenciais ao desejo, à procura e à posse, estão os modos de uso e de guarda dos itens da coleção, modos os quais, instaurando uma organização não raro mutável e provisória, indiciam que “toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício” (BENJAMIN, 1987, p. 228). O precipício e o caos que espreitam a “arte de colecionar” são índices extremos da desordem para a qual existiria uma compensação: “na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo” (BENJAMIN, 1987, p. 228).

O catálogo, enquanto meio de registro e organização, torna-se processo central nas bibliotecas institucionais que, evitando correr os riscos do caos ou das desordens, estabelecem padrões para que os itens sejam descritos e ordenados de forma a possibilitar eficaz acesso e comunicação com os consulentes. Se nas coleções particulares toda organização pode ser

provisória, os arranjos realizados de acordo com as escolhas individuais do colecionador, esta cuja existência, nas palavras de Walter Benjamin (1987, p. 228), é marcada pela “tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”, nos acervos institucionais, não menos tocados por esta tensão, a disposição dos itens deve seguir normas, compartilhadas internacionalmente, de forma a assegurar uma organização constante, reconhecível por usuários de diferentes localidades. É o que explicitam Eliane Alves Mey e Naira Silveira (2009, p. 8) ao apresentarem a atividade de catalogação não como composição de listas, o que corresponderia ao inventário, mas como meio para “caracterizar os registros do conhecimento, individualizando-os, tornando-os únicos entre os demais” de forma a “reuni-los por suas semelhanças”. A reunião de materiais pela semelhança seria responsável tanto pelo sucesso na busca por um item, como pela possibilidade de conhecer outros itens vinculados ao que gerou a procura. Nesse sentido, no caso dos livros de uma biblioteca, o catálogo permite aos leitores encontrar os livros e, em via de mão dupla, permite que os livros, incluindo os que não eram motivo de procura, encontrem seus leitores.

Tais considerações tecidas pelas pesquisadoras, no livro *Catalogação no plural*, ainda que destinadas ao trabalho biblioteconômico, podem sinalizar um modo válido de aproximação do “catálogo esparso” composto por Guimarães Rosa. Tornando única cada pintura transmutada em poema, o escritor aproxima imagens diversas a partir do boi e do burro, semelhança que dá corpo a seu catálogo, no qual se pode encontrar a mencionada via de mão dupla responsável por conectar livros e leitores. Ainda que seja possível ler os textos independentemente das imagens, pois, como sugere Lívia Baião (2018, p. 106), “as poesias ocupam os espaços das obras, substituindo-as sob o olhar singular do escritor que faz o recorte sobre o boi e o burro”, as indicações que acompanham cada poema conduzem o leitor/espectador ao desejo ou curiosidade de buscar a imagem. Assim, mesmo sendo os textos “fortemente imagéticos permitindo ao leitor recriar as imagens das telas com foco nos animais” (BAIÃO, 2018, p. 106), a vinculação dos mesmos a registros de título, autoria e local de exposição torna-se via para que espectadores possam encontrar tais telas e para que estas os encontrem.

Possibilitar este encontro foi o que ensejou, em 1983, Geraldo Jordão Pereira ao organizar, pela editora Salamandra, uma edição ilustrada de *“O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)”*. Para tanto, como explica em nota introdutória, realizou um trabalho que, mesmo após “três anos de pesquisa árdua e cansativa [...] na procura dos cromos originais dos quadros, cedidos pelos museus ou agências fotográficas” (PEREIRA, 1983, p. 5), resultou incompleto. Seguindo o catálogo rosiano, uma lista numerada de itens que levam a espaços expositivos situados em cidades da Itália, França, Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Estados

Unidos, o editor não pôde encontrar todas as imagens – ausência explicada “seja pela inexistência de foto no museu, por engano de anotação do escritor, ou pelo simples fato de o quadro já não pertencer mais à instituição original” (PEREIRA, 1983, p. 5).

A experiência de seguir as indicações registradas nesse catálogo que, diversamente dos catálogos de arte organizados por itens de uma determinada exposição, se espria por diferentes e distantes espaços, indicia a dinâmica entre presença e ausência constitutiva desse texto, dinâmica captada desde as imagens à expressão “catálogo esparso”. Alguns poemas reencenam cenas nas quais falta um dos animais adoradores, caso do poema que abre a série, inspirado em Correggio³⁵⁰, no qual posiciona-se “adiante (para que o Menino o veja)/ o Burrinho” sem que esteja acompanhado do boi, que “ainda não se destacou/ da mansa treva” (ROSA, 2001b, p. 250). Já no poema XIII, vinculado à *Adoração dos três reis*, de Lucas van Leyden, é o boi a figurar solitário, numa oscilação entre estar e não estar adorando responsável por marcar os versos ritmados como uma canção: “Boizinho triste,/ presente e ausente./ Que o amor existe/ decerto entendes” (ROSA, 2001b, p. 257). É este poema, indicado como pertencente ao acervo do Instituto de Arte, de Chicago, um dos que não foram encontrados por Geraldo Pereira, uma lacuna anunciada nos próprios versos, nos quais o “boizinho”, “presente e ausente”, é aquele que está e não está, ambiguidade marcante nesta imagem poética tal como no catálogo em que foi inserida.

O catálogo rosiano se apresenta, como sugerimos, enquanto conjunto ordenado, próximo aos processos de catalogação que conecta obras e leitores, conjunto que não foge às premissas dicionarizadas de “lista, rol ou enumeração” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 650), mas que, por ser “esparso”, rompe as expectativas de totalização ou sequenciamento lógico inerentes aos arranjos institucionais. Vinculado ao verbo em latim *spargere*, “lançar aqui e ali, semear, espalhar, dispersar, disseminar”, o adjetivo esparso, no sentido de “não compacto, espalhado aqui e ali [...], disperso” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 650), nos remete às desordens pertinentes aos gestos do colecionador, aquele que pode deixar reunidos ou espalhados os itens de sua coleção. Um catálogo esparso corresponderia à presença e à ausência de uma ordenação, um conjunto constituído tanto pelo desejo de consignaçoão, de reunião que, como sugere Walter Benjamin (2018, p. 358), mobiliza o colecionador em sua luta contra a “dispersão em que se encontram as coisas no mundo”, como pela impossibilidade de fazê-lo integralmente.

³⁵⁰ Imagem nos Anexos.

A reunião de textos inspirados em cenas da natividade, em “O burro e o boi no presépio”, coloca o leitor frente à dispersão não somente em virtude do recorte temático que, centrado nas figuras dos animais, não registra os demais elementos pictóricos, deixando-os a cargo da imaginação, como também em virtude dos locais variados que compõem os registros das pinturas. Caso o leitor enseje ver o quadro, afresco ou iluminura desencadeadores dos vinte e seis poemas da série, de forma a poder vincular textos e imagens como em páginas anteriores ensaiamos em relação aos poemas V e VI, ele terá de enfrentar a dispersão das coisas deste mundo numa pesquisa que pode, como no caso exemplar da publicação feita pela editora Salamandra, resultar na impossibilidade de encontrar o objeto que instigara o colecionador ou, ainda, resultar em equívocos como o possivelmente relacionado à pintura de Fra Angelico, diversa da que se pode encontrar entre os documentos do escritor³⁵¹. Se, por esse lado, o leitor lida com a ausência, ausência das imagens que não figuraram na publicação realizada pelo escritor, em 1961, nem nas publicações póstumas em *Ave, palavra*, por outro lado, pode este mesmo leitor notar no catálogo uma geografia não registrada entre museus e galerias, a geografia de Minas Gerais, assinalada no mencionado texto de Waldir Barcelos.

Pelas figuras do boi e do burro pode-se retornar, por exemplo, ao cenário de *Sagarana*, este livro de novelas publicado em 1946 e que passou a contar, em algumas edições, com a inserção de uma carta, à guisa de prefácio, de Guimarães Rosa a João Condé, carta na qual explica como escolheu “o terreno onde localizar as minhas histórias”, terreno correspondente ao “pedaço de Minas Gerais que era mais meu”³⁵². Neste livro, que “não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas”, nas quais se move o “povo do interior”, aquele que “dá melhores personagens de parábolas”, o leitor encontra já na primeira das nove narrativas a figura de um burrinho, “um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão”³⁵³. Sete-de-Ouros é personagem central de um enredo que converge para uma tragédia, uma enchente responsável pela morte de alguns vaqueiros, da qual salva dois homens, escapando também da morte por sua persistência, ainda que fosse antes tomado como animal de pouca valia. Igualmente centrais numa narrativa em que alteram o destino dos homens, são os bois que ocupam a cena em “Conversa de bois”.

Em um enredo construído no tom da fabulação, o narrador recontando o que ouvira de Manuel Timborna, que por sua vez escutara o caso de uma irara, são os bois personagens

³⁵¹ Nos Anexos, a imagem publicada pela Salamandra e a que se pode encontrar entre os periódicos colecionados pelo escritor, em revista dedicada à pintura de Fra Angelico.

³⁵² Em “Confissões: ‘Sagarana’”, jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R02.

³⁵³ *Ibidem*.

mobilizadores de uma ação que nos faz retornar a um tempo em que homens e animais compartilhavam semelhante linguagem, tal como anunciado nas primeiras linhas da narrativa: “Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível [...]” (ROSA, 1984, p. 303). É este o tempo que atravessa o trajeto de condução do corpo do pai do menino Tiãozinho, corpo levado em carro de bois pelo carreiro Agenor Soronho, homem “mal-encarado” que maltratava todos ao redor. Ao longo de um caminho percorrido no ritmo lento do carro, os bois conversam entre si, eles que sabem “pensar como o homem”, do qual mantinham uma proximidade capaz de fazê-los urdir, como um acidente, a morte do carreiro que os fustigava, fustigava Tiãozinho que os enxergava “santos de grandes, e cheirando forte a bondade” (ROSA, 1984, p. 323). Unidos, pela semelhança que sugere aos animais ser o menino um “bezerro”, ele que participa do movimento que leva Agenor à morte, os bois permanecem ao lado da criança, “bons. Mansos. Bois de paz” – de paz como se figurassem no presépio, imagem da natividade presente na narrativa, quando “da estrada suspensa no planalto” o narrador, como quem contempla um quadro, focaliza o menino como um “boneco homem-polegar”, miúdo ao lado dos “boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa” (ROSA, 1984, p. 337, 320).

Tal como parábola, estória pautada por uma lição, um preceito moral, da qual muito se utilizou o Cristo cujo nascimento é rememorado na imagem do presépio, “Conversa de bois” nos reenvia ao catálogo pela presença e pela voz dos animais que, após a morte do carreiro, ecoam a máxima: “Que tudo o que se junta espalha...” (ROSA, 1984, p. 337). Valendo-nos desta afirmação, podemos pensar que as imagens reunidas poeticamente em “O burro e o boi no presépio” estão espalhadas em narrativas diversas, podendo estar aí um sentido a mais do adjetivo esparso. Assim, o catálogo é esparso por indicar elementos que estão disseminados na ficção rosiana, caso dos animais e de sua representação no presépio. Figurando como personagens principais nestas novelas de *Sagarana* e em contos como “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, publicado na revista *Senhor*, em 1960, e inserido na obra póstuma *Estas estórias*, ou como personagens relevantes em enredos diversos, os animais são presença constante na obra desse escritor que, em entrevista a Günter Lorenz, se disse “meio vaqueiro”, dono de uma casa que “é um museu de quadros de vacas e cavalos”³⁵⁴.

Como pequenos quadros são as cenas em que o presépio se dá a ver em narrativas como “Presepe”, do livro *Tutameia*, “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do

³⁵⁴ Entrevista, intitulada “Diálogo com Guimarães Rosa”, concedida a Günter Lorenz por ocasião do “Congresso de Escritores Latino-Americanos”, em Gênova, janeiro de 1965. Em ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1, p. 32.

morro” e “Buriti”, quatro novelas de *Corpo de baile* que se ligam pelas imagens da natividade ao catálogo apresentado em *Ave, palavra*. É tal ligação o eixo das considerações de Michelle Jácome Valois Vital (2016, p. 20, 21), em tese centrada na percepção de que “o presépio é mapa do cosmo rosiano”, mapa que interligando diferentes textos sinaliza “os eixos e pontos cardeais da obra rosiana que se intersectam no presépio”, eixos como a espacialidade e a “preocupação metafísico-religiosa”. Trabalhos como o desta pesquisadora reforçam a possibilidade de leitura do catálogo esparsos como via que conduz à obra do escritor mineiro, desde as primeiras publicações como *Sagarana* aos livros editados postumamente, como *Estas estórias*, passando, inclusive, por *Grande sertão: veredas*, cuja narrativa se abre com a cena de um bezerro, “um bezerro branco, eroso, os olhos de nem se ver”, morto por ser associado ao demônio em sua cara “de gente, cara de cão” (ROSA, 2001a, p. 23). Tal via, que nos conduz à obra, pode também nos conduzir aos registros realizados para a composição literária, registros que compõem o acervo do escritor alojado no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, onde encontramos, por exemplo, as cadernetas sobre a viagem à Itália inicialmente mencionadas.

Figuração do arquivo, o catálogo reúne, de forma ordenada, o que antes estava disperso, e se o consideramos esparsos, como insinua o escritor em sua peça poética, admitimos o caráter inconclusivo e incompleto de todo registro, de todo arranjo. Assim, ao acessarmos as anotações sobre viagens à Itália, realizadas entre os anos de 1949 e 1950, um conjunto de impressões sobre a paisagem, sobre visitas a igrejas, galerias e museus, o que percebemos são fragmentos de uma experiência que capta cenas, cores, sons, detalhes e informações como nomes de pintores e quadros que constituem uma série diversa daquela apresentada em “O burro e o boi no presépio”. Imagens da natividade ocupam especialmente algumas páginas da caderneta cuja capa contém a inscrição “Itália (1950) – II –”, na qual, além da menção ao retábulo de Ghirlandaio pertencente à igreja de Santa Trinitá, são listadas outras representações do presépio, como algumas encontradas na Galleria degli Uffizi, a Galeria dos Ofícios, em Florença.

Da coleção então exposta em Uffizi, o escritor registra em sua caderneta, após algumas notas sobre quadros de Rafael, Francesco Granacci e Piero di Cosimo, detalhes das telas “Adorazione dei Pastori”, de Lorenzo di Credi, “Adorazione dei Magi”, de Domenico Ghirlandaio, e “La Vergine che adora il figlio”, de Fra Filippo Lippi³⁵⁵. Destas, são o boi e o

³⁵⁵ Transcrevemos os nomes das telas como consta na caderneta do escritor. Em português, a *Adoração dos Pastores*, de Lorenzo di Credi, a *Adoração dos Magos*, de Domenico Ghirlandaio, e *A Virgem adorando o filho*, de Fra Filippo Lippi. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05, p. 87-89.

burro motivo de uma contemplação atenta, como o demonstram as observações sobre a pintura de Lorenzo di Credi, na qual os animais são percebidos por uma “abertura (do rancho)”, fresta que torna possível ver “o boi e o burrinho, paralelos, meio cobertos por um arbusto. Vê-se mal, mas o boi é ruivo, indiferenciado, e o burrinho pardo”³⁵⁶. A atenção que possibilita o registro daquilo que mal se vê é também responsável pelo esboço da imagem composta por Fra Filippo Lippi, desdobrada na repetição dos perfis dos animais, especialmente do boi, “cinza” com um “capim na boca”³⁵⁷, bem como pelo esboço da *Adoração dos magos*, de Ghirlandaio, este pintor cujas obras ocupam mais de um registro, ainda que não mencionado em lista ao final da caderneta.

É esta lista, composta por treze títulos de imagens da natividade acompanhadas de seus respectivos autores, um possível roteiro para o “O burro e o boi no presépio”, uma vez que ali encontramos obras poetizadas na série, como *A sagrada família*, de Pinturicchio, *Madonna dela Cintola*, de Benozzo Gózzoli, *O presépio*, de Sano di Pietro, e *Natividade*, de Fra Beato Angelico. Se tais títulos se vinculam ao texto publicado, outros como *Natividade*, de Bernardino Luini, *Presépio*, de Van Dyck, e *O presépio*, de Giovanni di Paolo constam somente nesta listagem, o que nos reencaminha à mencionada dinâmica entre presença e ausência, marcante em “O burro e o boi no presépio” e constitutiva de todo catálogo. Nesse sentido, pode-se dizer que o adjetivo “esparso”, associado ao catálogo poético, corresponde igualmente à incompletude da coleção que se dá a ver tanto no que fora publicado quanto no que permanecera arquivado, uma vez que muitas referências anotadas não estão entre os vinte e seis poemas da série, assim como estes estão ligados a algumas imagens não registradas nas cadernetas referentes a viagens à Itália e França.

Da incompletude dos catálogos há, na caderneta intitulada “Itália (1950) – I –”, uma anotação exemplar, inserida após a pontuação de alguns itens captados em visita ao Museu das termas de Diocleciano, em 15 de outubro de 1950. Ao registrar alguns detalhes de mosaicos, de relevos figurando animais, incrustados em sarcófagos, bem como a presença na “sala VII” de “urna cinerária del sepolcro dei Platorini (Etá di Tibério)”, da qual realiza um desenho, o escritor insere entre parênteses: “(NOTA: Todas as demais coisas importantes ou interessantes estão no catálogo (“Itinerari”))”³⁵⁸. Não abarcando minúcias, como os movimentos de um “leão

³⁵⁶ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05, p. 87.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 91.

³⁵⁸ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-04, p. 80-81.

atacando e começando a devorar cordeiro” estampado em um “sarcófago animalista”³⁵⁹, ou não listando os itens considerados menos importantes, o catálogo é roteiro a ser complementado de acordo com as impressões e preferências deste espectador, cujas anotações são pontilhadas por listas de quadros, não raro destacados pela representação de um animal.

Ao longo de passeios registrados, por exemplo, nas referidas cadernetas com anotações sobre a Itália, uma galeria de obras se constitui a partir de referências, descrições, esboços que se ligam não somente a museus, igrejas, templos, como também a monumentos espalhados pelas cidades ou à própria paisagem, percebida em seus vínculos com as representações pictóricas. Desse modo, são motivo de comentários tanto uma ceia retratada na Igreja de São Salvador, na qual “há um cachorro. E um gato, debaixo da mesa”, um afresco de Ghirlandaio no refeitório do Museu do Angelico, no qual a ceia conta com um “gato agachado”, quanto um carro de bois, visto no campo em Toscana, estando os animais “com aquele véu de penduricalhos vermelhos. (Guirlandas, são feito flores caídas)”³⁶⁰ – cena que gesta vínculos com a pintura tal como a observação sobre uma senhora que conversava com outra dama “meio ticianesca”³⁶¹ no hotel em Roma. A mulher cuja face e cabelos lembram os perfis femininos de Ticiano, o céu que parece duplicar um “luar como se de El Greco”³⁶², os bois com guirlandas vistos no campo e também representados em esculturas como as do túmulo de Sassetti sinalizam os vínculos entre a arte e a vida percebidos pelo escritor de forma a conduzi-lo a registrar a paisagem como um quadro:

27-X: 7 hs da manhã. Da janela do quarto do Hotel: a paisagem composta com óleos de névoa – era um quadro. A aresta do forte ovo fechava-lhe o arabesco. Aliás, não é a primeira vez que, nesta viagem, eu encontro pedaços de céu, mar, monte, campo, casa e ar, que entraram na pintura. Mil vezes, recopiados, aproveitados, seguidos, deram coisas e réguas e linhas, universais, etc.³⁶³

Tais impressões, possivelmente de um hotel em Posillipo, apontam semelhanças entre as representações vistas em pinturas e os elementos da paisagem italiana, responsáveis por recorrentes observações que, em fragmento sobre uma noite em Pompéia, trazem para a linguagem a figuração de uma tela: “À noite: plasticidade da noite. Pós luminosos. A lua e os

³⁵⁹ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-04, p. 79.

³⁶⁰ Em caderneta com inscrição na capa “Itália (Milão, Veneza, Florença)”; anotações datadas de 1949. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-02, p. 59, 79.

³⁶¹ Em caderneta com inscrição na capa “2 Itália”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-03, p. 3.

³⁶² Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05, p. 6.

³⁶³ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-03, p. 58.

montes. Os ciprestes e as luzes. Recantos. Jogos de luz, sombras e iluminações. Detalhes.”³⁶⁴ Se na referência ao quadro que se formava como um arabesco, a paisagem é sugerida enquanto ensejo para a reflexão sobre o aproveitamento de elementos na pintura, “mil vezes, recopiados, aproveitados”, na referência à noite em Pompéia a paisagem se reconstitui numa escrita que toma para si os processos picturais, na figuração de um quadro dado a perceber em planos: “A lua e os montes. Os ciprestes e as luzes.”. Tal fragmento, em que a plasticidade da noite é indicada por uma linguagem plástica, sugestiva dos espaços, recantos, “jogos de luz, sombras e iluminações”, sinaliza o movimento engendrado pelo escritor quando dá corpo a seu catálogo de imagens da natividade.

É pela função poética da linguagem que os quadros são recriados em “O burro e o boi no presépio”, permitindo ao leitor inferir, por exemplo, dos versos “o milagre é um ponto/ que combure/ num centro na Noite,/ uma luzinha, um riso” (ROSA, 2001b, p. 250), o jogo de luz e sombra marcante na pintura de Correggio, cujo *Nascimento de Cristo*³⁶⁵ apresenta o recém-nascido num ponto central e luminoso, destacado pela contraposição de um pano de fundo sombreado. Trabalhando poeticamente as cores, os jogos de luz, as posições que os personagens assumem no espaço da representação, como no poema inspirado em Ghirlandaio, Guimarães Rosa parece tentar “recuperar o vínculo natural entre a imagem e a palavra”, como o ensaiara Aby Warburg (2013, p. 123) ao escrever sobre os afrescos florentinos. Se este historiador interrogava os retratos, seus gestos, buscando nos arquivos seus rastros de forma a restituir a palavra às imagens, o escritor interroga os animais – “Por que zurra para o alto o Burro/ num pedido doloroso?/ Por que se abaixa o Boi, opaco,/ tão humilde, tão grande?”³⁶⁶ –, de maneira a reconstituir uma galeria de imagens pelas quais tempos e espaços heterogêneos se entrecruzam.

Assim, participando tanto do eterno da divindade, do menino que encarna “um futuro sem passado” e que no estábulo “ainda lhes pertence”, quanto da provisoriedade dos humanos em volta dos quais “são os intérpretes”, os animais são “testemunhas”³⁶⁷ cuja presença se liga a símbolos cristãos e pagãos, surgindo na imagem inspirada em Hans Baldung como “querúbicos” e, ao mesmo tempo, tendo de “esfinge os vultos” (ROSA, 2001b, p. 258). Pelo

³⁶⁴ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05, p. 45.

³⁶⁵ Imagem nos Anexos, referente ao poema I da série “O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)”.

³⁶⁶ Versos do poema XII, inspirado em *A natividade*, de Piero della Francesca. Em ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 257.

³⁶⁷ Primeiro verso citado foi extraído do poema XXII, o segundo e terceiro versos são do poema XX e o quarto foi extraído do poema XVI. Em ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 263, 262, 259.

corpo do boi adivinha-se o edifício da igreja numa iluminura do século XIV, uma vez que o “cincerro do boi é o primeiro sino”; pela proximidade dos dois animais adoradores de uma manjedoura que é “sepulcro, sarcófago”³⁶⁸, nascimento e morte se encontram na confluência dos rituais passados e futuros. Em detalhes como estes dá-se a perceber a impureza do tempo, notada nas expressões populares registradas pelo escritor, a exemplo de “Per caritá! Per Baco!” ditas por um frade trevisano, ou “Per Diana!”³⁶⁹ exclamada por um gondoleiro, bem como sugerida por uma paisagem que inspira a impressão de que o luar, na Itália, possui “um poder atual, que faz-nos compreender os mitos e o paganismo (Diana)”³⁷⁰.

De tais impressões, colhidas nas viagens à Itália e a outros países, a série poética de “O burro e o boi no presépio” guarda os rastros, oferecendo ao leitor, num conjunto, o diálogo com imagens ligadas àquela multiplicidade viva da cultura como percebida por Warburg. E, se é nos vínculos entre as palavras e as imagens que se tece este conjunto, pode-se dizer que sua associação a um catálogo tem razões etimológicas. Como notam Eliane Mey e Naira Silveira (2009, p. 12), no livro *Catálogo no plural*, a palavra catálogo é derivada do grego, junção entre *kata* “de acordo com, sub, baixo, ou parte” e *logos* “ordem, razão”, podendo significar “‘subjacente à razão’ ou ‘de acordo com a razão’, correspondendo à palavra de origem latina ‘classificar’”. Contudo, são as pesquisadoras ainda a ressaltar, *logos* não significa somente razão; significa, entre outras traduções possíveis, “‘palavra de Deus’ ou apenas ‘palavra’”. Nesse sentido, não aleatoriamente Guimarães Rosa escolheu, dos muitos quadros que viu e sobre os quais tomou nota, aqueles que têm como tema a natividade para compor um catálogo, uma vez que esta simboliza a encarnação do filho de Deus, o verbo que se fez carne.

Para Heráclito significando a linguagem que a tudo confere unidade, para Heidegger significando ao mesmo tempo o ser e o dizer, pontes entre a coisa e a palavra³⁷¹, *logos* conduz ao uno e ao múltiplo, ao divino e ao humano, sentidos que perpassam o catálogo esparso inserido no livro *Ave, palavra*. Reunindo textos publicados em periódicos e textos inéditos, entre os quais alguns vinculados às anotações das cadernetas sobre a Itália, como “Aquário (Nápoles)” e “Dois soldadinhos mineiros”, este livro pode ser percebido como um catálogo, um catálogo esparso, que reúne impressões, notas colecionadas, fragmentos recriados “Do diário

³⁶⁸ O primeiro verso foi extraído do poema XVIII e o segundo do poema XVI. EM ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 261, 259.

³⁶⁹ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-03, p. 80.

³⁷⁰ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05, p. 17.

³⁷¹ Referências presentes no verbete à palavra *logos*, apresentado no *Dicionário de poética* supervisionado por Manuel Antônio de Castro. Disponível em <http://www.dicpoetica.lettras.ufirj.br/index.php/Lógos>. Acesso em: 9 set. 2020.

em Paris”, exercícios poéticos, louvações a “Minas Gerais”, “Ao Pantanal”, *flashes* de animais em zoológicos do Rio, Hamburgo, Londres, entre outros. Catálogo sugerido neste título que, sem a vírgula, poderia tratar-se de uma louvação, mas, com a vírgula, parece-nos indicar a imagem e o verbo, a coisa (ave) e a palavra, separadas e, ao mesmo tempo, relacionadas tal como nas listas, coleções, no *logos* que, enquanto unidade e multiplicidade, subjaz à ideia de catalogação.

É, nesse sentido, o catálogo, catálogo esparso, via que vale seguir para pensar as palavras, as imagens regionais construídas discursivamente a partir de espaços como Minas Gerais de tal maneira que alguns leitores a elas agregam valor documental, leitores como Morse Belém Teixeira que dissera a Antonio Candido ser possível “provar [...] com mapa na mão, que o norte de Minas do Guimarães Rosa é rigorosamente documentário. Você pode medir quilometragem, fazer tudo...” (apud CANDIDO, 2011, p. 29). Talvez, estivesse Morse Belém sugerindo ao crítico que seguissem, como num roteiro, um catálogo, as indicações, os detalhes que os conduziriam ao sertão de Riobaldo para encontrar a imagem que inspirara o texto. Sobre as imagens e como elas nos conduzem a locais diversos, nos permitindo, inclusive, retornar às figurações do presépio, nos deteremos um pouco mais a fim de nos acercar de uma ideia do regional, nos acercar tal como espectador que se detém sobre os detalhes, à maneira de Warburg e Guimarães Rosa diante das imagens na capela Sasseti, ou ainda como espectador que olha com mais vagar um catálogo, nele procurando um caminho.

4.2 De Minas a Manaus: o sertão e o mundo

“Manaus – Eis a cidade que é um espelho da Amazônia. Terra e água se sucedem, se entremeiam, se integram [...]”. São estas as primeiras frases do roteiro turístico “Manaus – Amazonas. Banhos e igarapés”³⁷², um dentre outros sobre rios, culinária, dados econômicos e geográficos do estado do Amazonas presentes no acervo de João Guimarães Rosa. Rastros de uma passagem pela cidade, os roteiros são panoramas insuficientes para este viajante que complementa as informações sobre o lugar com anotações dedicadas ao “movimento das águas”³⁷³, linhas de navegação, à paisagem e à língua geral – o nheengatu, cuja ressonância se faz presente, pelo diminutivo frequente entre seus falantes, na expressão “Amazoniazinha”³⁷⁴,

³⁷² Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,55.

³⁷³ Em manuscrito antecedido pelo título “Comércio e navegação”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,59.

³⁷⁴ Título rascunhado em um primeiro exercício de composição textual (referência JGR-M-20,58) e em outra folha avulsa (referência JGR-M-20,63). Sobre o uso do diminutivo, o poeta Raul Bopp, que dele se valeu

rascunhada como possível título para o texto “Amazônia”³⁷⁵. Registradas em folhas avulsas, tais anotações integram o processo de elaboração textual sobre a Amazônia, cujo resultado parcial conhecemos em duas páginas datilografadas, nas quais o texto, não finalizado, se abre com uma impressão sugestiva de um espaço em criação, anunciado, de certa forma, nas linhas iniciais do roteiro turístico sobre os igarapés, linhas pelas quais terra e água se integram, se confundem edenicamente.

Sinalizando uma terra em seu princípio, assim rascunha o escritor: “Initiisterra. Só uma maneira de abordagem nos comunica com o imenso: a miúda. Axi! Sete dias de entrevinda, à ‘mais vasta região terrestre’, sem o pinçar da minúcia. Onde puja um mundo, conforme o visível.”³⁷⁶. Junção entre as palavras latinas terra e *inittis*, esta última correspondendo ao plural de *initio*, ablativo de *initium* (início, começo), “*initiisterra*” sugere uma dupla circunstância (sentido da declinação no ablativo), aquela que remete ao início da terra, do mundo, ecos do gênesis, e aquela que designa o início do texto. É em relação ao texto que esta expressão, grifada pelo escritor, é sequenciada pela consideração segundo a qual somente uma abordagem “miúda”, detalhista, “nos comunica com o imenso”. Contudo, a anunciada aproximação do que é desmedido, o espaço, a mística da criação, pelo que é medido, o miúdo das coisas, das palavras, é possibilidade que se desfaz pela interjeição “Axi!”, proveniente do nheengatu, nesta língua expressando repulsa, nojo ou desprezo. Exclamação recorrente na fala do onçeiro que ganha a cena principal em “Meu tio o Iauaretê”, “Axi!” interrompe e afasta a ideia de abordagem detalhista anteriormente enunciada, seja pela impossibilidade de realizá-la no tempo de uma viagem da qual não sabemos a cronologia³⁷⁷, seja pela opção de uma abordagem mais contemplativa. Seguindo esta segunda via, podemos interpretar a contemplação como possibilidade de perceber e apresentar, “sem o pinçar da minúcia”, o lugar onde “puja um mundo, conforme o visível”.

Enquanto relato do que se dá a ver, “conforme o visível”, o texto que lemos, em sua inconclusão, apresenta a capital do Amazonas, Manaus, em cenas que alinhavam a floresta e a

constantemente nos versos de seu poema amazônico *Cobra Norato*, teceu uma explicação nos versos do poema “Idioma”: “Na fala popular da Amazônia/ depara-se com frequência o diminutivo dos verbos:/ Estarzinho/ Dormezinho/ Fazer dóizinho/ e outras maneiras de dizer afetivas/ que ainda não tiveram registro nos compêndios” (BOPP, 1998, p. 324).

³⁷⁵ Título de texto datilografado, sem data, com correções, indicado como inédito no inventário do escritor. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,61; p. 1.

³⁷⁶ Ibidem. A palavra “*Initiisterra*” foi grifada pelo autor.

³⁷⁷ Em carta a William Agel de Mello, datada de 24 de janeiro de 1967, Guimarães Rosa cita sua passagem por Manaus: “Estou regressando de Manaus, apaixonou-me a Amazônia inteira, o Rio Negro, o Solimões, os igarapés, aves, verdes, tranquila essência”. Possivelmente o texto inconcluso ao qual fazemos referência, no qual não há registro de datas, seja resultante dessa viagem. Em ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê, 2003, p. 37.

cidade, a natureza e o asfalto, em uma ambiência impregnada pela cultura indígena, da linguagem aos mitos pressentidos no cotidiano. Nesse sentido, o uso da palavra captada na língua geral para interromper uma afirmação sobre minúcias é significativo na medida em que rompe com uma aproximação associável àquela dos viajantes movidos por razões científicas, viajantes europeus que se colocaram a registrar dados sobre a fauna e a flora de um espaço que, semelhante a novo Éden, incitava o “pinçar” de particularidades. A palavra em nheengatu pode também ser percebida como marca de uma presença rasurada no referido roteiro sobre os rios e igarapés, a presença indígena não raro obliterada por um imaginário que ora a insere num tempo estancado do Eldorado, apartado das cidades, ora a anula como se extinta nos processos de colonização. Este último significado é o que parece prevalecer na elaboração textual do mencionado roteiro, no qual o turista é apresentado a um lugar, “espelho da Amazônia”, que, mantendo a natureza exuberante apesar da expansão urbana, oferece a experiência dos banhos, uma prática introduzida pelos ingleses e mantida pelos manauaras, um “povo, inspirado na sabedoria dos ingleses”, que “não fugindo aos hábitos de seus ancestrais – os indígenas – encontra um ótimo refúgio para esse calor nos banhos”³⁷⁸.

Os indígenas, nas impressões relatadas pelo escritor, não são ancestrais, mas presença viva, captada no cotidiano, na linguagem, na paisagem, esta destoando daquilo que poderia se esperar da Amazônia se imaginada como espaço que corresponde somente à natureza intocada pela técnica:

Já ao descer no Aeroporto Internacional de Ponta-Pelada, a gente começa o espanto. Esperava-se aqui Manaus, fluminesca, rionegrina, a cidade despertada na mata. Mas ninguém nos tinha dito ser ela assim de simpatia e tamanho, boa como um pudim ou um presépio, urbs metropóle. [...] De automóvel, vai-se à Ponta-Negra, a Copacabana local; e ao Tarumã, um ribeirão, que aqui dizem “igarapé”: em tupi “caminho de canoa”. Duas cachoeiras. Daqui, a moderna rodovia leva seu asfalto à cidade mais próxima, Itacoatiara. – “Isto não é ainda a selva...” – advertem-nos. Seja, uma amostra Silvícula, a selva na vitrina. Aliás, em toda a Amazônia, não se pode dizer “brenha” – tanto a selva é normal, regular, predominante, prevista. Está-se no tempo da árvore e da folha. O que desta mata primeiro e diferente se sente, é o cheiro – estranho, ácido, acerbolência, com insinuações de sabor. Entremeiam-se com as essências os buritis! sem água ao pé, sua pindoramagem, deve-se à uligem. Os ônibus trazem de lado, cada um, individualmente, um nome: “Iracema”, “Jaqueline”, “ah Cássia”, “Deiwis”, “Amazonilo”, “Pacífico”, “Nortista”, “Santa Luzia”. Se não é que se humanizem, as máquinas viram quase xerimbabos.³⁷⁹

³⁷⁸ Guia turístico “Manaus – Amazonas. Banhos e igarapés”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,55.

³⁷⁹ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,61; p. 1.

Manaus é a cidade que, assim, se dá a ver não somente em razão da mata e dos rios, aos quais estão associadas as palavras “fluminesca” e “rionegrino”, como também por seu tamanho e forma de “urbs metrópole”, cidade metrópole, comparável em simpatia a um doce, o pudim, e à encenação natalina, o presépio. Por tal associação, retornamos à imagem da natividade enquanto representação que se vincula à celebração familiar, afetiva, e à arte de construir uma cena, um artifício, que envolve cores, odores, movimentos, como descreve o narrador na cena inicial do conto “*De stella et adventu magorum*”, inserido em *Ave, palavra*. O presépio, nesta narrativa sobre os três reis magos encarnados nos cantadores da Folia de Reis, é “repetir-se de matérias belas, retidas em arte de pequena eternidade”, arte percebida no “fino brilho suspenso das bolas de cores e ao vivo cheiro de ananás, musgo, cera nobre e serragens”, ambiente que acolhe a sagrada família, os pastores e a “avessa gente e objetos, confusas faunas, floras, provendo a muitíssima paisagem, geografia miudamente construída, que deslumbrava, à alma, os olhos do menino míope” (ROSA, 2001b, p. 101).

Se lemos neste menino míope a figura espelhada do autor, compreendemos a simpatia com que adjetivou uma “muitíssima paisagem”, onde de um igarapé, “caminho de canoa”, segue-se numa “moderna rodovia” (adjetivo que no datiloscrito é acompanhado da opção “silvestre”), cujo asfalto é margeado pela selva “predominante”, da qual desprendem-se cheiros, sabores. Dos aromas da mata, aos quais se associam os buritis, verdes por causa da “uligem”, ou “umidade natural do solo”³⁸⁰ como consta em nota a esta expressão “m%”, este observador parte para a curiosidade sobre o que podemos considerar como avessos objetos: os ônibus identificados com nomes próprios em uma prática interpretada menos como humanização das máquinas do que como quase animalização, sinalizada pela expressão indígena “xerimbabos”. Palavra usada para referir-se aos animais silvestres domesticados, significando em tupi “coisa querida”, xerimbabo marca a presença indígena no cotidiano e nas práticas culturais, entre as quais ganham interessante relevo, no texto, as peças de artesanato, como as expostas no “museuzinho do Patronato ‘Santa Teresinha’”³⁸¹, no Alto Rio Negro.

A feição artística dos objetos de uso, de trabalho, incita a reflexão de que “não se está no mundo da ‘gana’ keyserlinguiana, mas do estilo. Herança tupi-tapuaia. A estilização sumarizante, do índio. Pasma ver a mesma, nas peneiras, faixas, nos cestos e adornos [...]”³⁸². O mundo do estilo é aquele que podemos compreender como singularizado por traços próprios,

³⁸⁰ Em rascunho para o texto “Amazônia”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,63.

³⁸¹ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,61; p. 2.

³⁸² *Ibidem*.

índice da reelaboração técnica dos materiais coletados na natureza que contradiz o referido “mundo da ‘gana’” do qual falara o conde Hermann de Keyserling em suas impressões sobre a América do Sul. Como explicita Daniel Faria em seu artigo “As meditações americanas de Keyserling”, o conde percebia a América, visitada entre os anos 1929 e 1930, como território estancando no “Terceiro Dia da Criação, momento bíblico do surgimento de vegetais e animais terrestres” – uma temporalidade telúrica, pré-histórica, pela qual a região se caracterizava “pelo predomínio irracional da gana, pelos impulsos instintivos de autopreservação da vida” (FARIA, 2013, p. 907, 915). Não são os impulsos instintivos ou da temporalidade anterior à história que se fazem perceber no trabalho sob as formas, os objetos, confeccionados pelos indígenas e dados a ver no museu, espaço de memória que indicia um passado que não é anterior à história como lemos em Keyserling.

Indicando uma herança, a “tupi-tapuia”, elaborada sob uma “estilização sumarizante”, ou ainda percebendo os ônibus como “quase xerimbabos”, animais domesticados, o escritor compõe uma imagem heterogênea de um fragmento da Amazônia, na qual “o tempo da árvore e da folha”, da floresta, convive com as rodovias que cortam a mata como se a colocando numa vitrine. Imagem de tempos e culturas se entrecruzando de maneira a se ter a impressão de que o homem estabelece com a natureza e com as máquinas outras conexões, Manaus é a cidade moderna não esvaziada dos mitos, como da Iara, presentida “no ar”, da mística do gênesis e do que vem depois dele, a natividade. Esta última retornando nos nomes e nas vozes de duas “indiazinhas teen-agers, vindas a Manaus para tratar dos dentes, Nazalia, da tribo Uanana, e Maria, dos Tukanos” que “dialogam em seu idioma comum, um dialeto tukano” e “rezam orações traduzidas, e cantam, absurdamente, o ‘Noite Feliz’”³⁸³. Na confluência entre línguas, tal como a dos rios, o Negro e o Solimões percebidos num “entre-reinar [...] encontro das águas”³⁸⁴, este texto, em construção, sobre a “Amazônia” se apresenta não como síntese de um lugar, da floresta, da cidade ou da região, mas impressão que não delimita em fronteiras a paisagem. É igualmente como confluência entre elementos geográficos e culturais que um território se reinventa e se expande nos textos decorrentes de uma viagem, em 1947, ao Pantanal: “Sanga Puytã”, “Cipango”, “Uns índios, sua fala”, “Ao Pantanal”, publicados em periódicos e republicados em *Ave, palavra*, e “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, republicado em *Estas estórias*.

O vaqueiro Mariano é “um técnico, amoroso de sua oficina” que toma lugar em um diálogo sobre seu ofício a serviço da fazenda Firme, situada “na Nhecolândia, Pantanal de Mato

³⁸³ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,61; p. 2.

³⁸⁴ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,63.

Grosso” (ROSA, 2013, p. 115). O escritor reencena este diálogo, começado “por uma conversa de três horas, à luz de um lampião” com a explicação de que “tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas”, cenas que se passam num lugar, conforme o dizer de Mariano, onde “o gado é que cria a gente...” (ROSA, 2013, p. 115, 118). Ao gado estão associados os acontecimentos contados pelo vaqueiro e o interesse do escritor, razão pela qual esboça, em suas anotações, o mapa da Nhecolândia, acompanhado da inscrição “m%: A Nhecolândia: uma cabeça de bezerro, mapa geológico (de M. Grosso). Serv. Geral e Min. 1933, escala 1: 6.000.000.000”³⁸⁵.

Uma das sub-regiões do Pantanal, a Nhecolândia tem seu nome ligado ao de um dos primeiros fazendeiros ali instalados, Joaquim Eugênio Gomes da Silva, apelidado Nheco. Foi a partir da reconstrução da fazenda familiar, a fazenda Firme, após a Guerra do Paraguai, que Nheco expandiu suas terras, acercando-se de amigos e familiares de modo a transformar o território em extensão de seu nome e do patrimônio familiar. Reconhecida área de criação de gado, a Nhecolândia transmuta-se ela mesma, na iconografia captada pelo escritor, em uma “cabeça de bezerro”, tais como os que ganham lugar na convivência com o vaqueiro Mariano, em seu trabalho de ordenha, de campear o gado num dia em que mostrara “como é que se tratam, sob o céu, bois e vaqueiros” (ROSA, 2013, p. 139). Considerando a via das imagens, como neste momento ensaiamos fazer, os desenhos do mapa geológico, de paisagens e elementos destas, do perfil de Nheco que “parece Euclides da Cunha”³⁸⁶, podem ser percebidos enquanto exercícios de um processo criativo responsável por conferir a alguns lances narrativos a dinâmica própria da pintura e do desenho.

Assim, entre desenhos de pedras, de bois pastando, do poente visto do pátio da fazenda Firme, o esboço de dois pássaros em uma árvore, seguido da inscrição “sonoros, quase melódios”³⁸⁷, pode ser lido em confluência com a cena, do texto “Ao Pantanal”, em que pássaros diversos, solitários ou em bandos, voando próximo às águas, são reunidos pela impressão segundo a qual “todos os não simples pássaros, cores soltas, se desmancham de um desenho” (ROSA, 2001b, p. 230). Captando a multiplicidade de espécies pela coloração e o movimento dos pássaros pela sugestão de que as cores são “soltas”, sugestão reforçada pela afirmação de que se “desmancham de um desenho”, libertam-se do estático, o escritor faz da

³⁸⁵ Em recorte com desenho a lápis. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-16,02.

³⁸⁶ Em recorte com desenho, a lápis, do rosto de Nheco com as inscrições “Velho Nheco: bigode Boca e queixo enérgicos. Nariz enérgico, aquilino [...] parece Euclides da Cunha”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-16,02.

³⁸⁷ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-16,02.

narrativa um exercício de composição pictural. E tal exercício se dá a perceber desde as primeiras linhas deste texto construído em torno da viagem rumo à fazenda Firme, viagem realizada por um caminho inundado pelas cheias, percorrido por barcos e lanchas quando, em tempo de seca, se faria de automóvel. Dessa reversão de tempos que soava a uma nova criação dão indício as primeiras linhas de “Ao Pantanal”: “Ou – de como se devassa um éden. Igual a todo éden, aliás, além e cluso. Mesmo em Corumbá, primeiro ouvimos quem nos dissuadiu: – ‘À Nhecolândia? Aquilo não existe. É o dilúvio...’ Mas existia, e se.” (ROSA, 2001b, p. 228).

Devassar um éden, no sentido de entrar, penetrar o que está encerrado, “cluso”, como um segredo, na prosa desse viajante inicia-se por seguir o itinerário que o nhecolandês, num “aviãozinho [...] deixou cair, preso a uma pedra”, itinerário do qual “linha a linha, tudo se obedeceu” (ROSA, 2001b, p. 228). Figurando as etapas do itinerário, o texto segue a sequência das horas marcadas em sucessivos trechos, a primeira, “a 11 de junho”, quando embarcam em um “vaporzinho” às “7h, 50, contra um cromo verde e céu, sensíveis” (ROSA, 2001b, p. 228). Este cromo – palavra que nos remete às estampas coloridas ou, pela etimologia, à própria cor – anuncia, mais do que um registro, uma experimentação de cores na descrição de pássaros, peixes, plantas que, em fragmento sobre a flora vista através da água, às “14h, 10”, produz uma série de combinações no movimento de compor, numa paleta, um jardim:

É um jardim merso, mágico, submerso. Ilhas de flores, que bebem a lisa luminosidade do estagno. E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxonho, sobre-rubro, rei-verde, penetrados violáceos, rosa-roxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felflo, o esplâncnico azul das uvas, manchas quentes vísceras. Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, palavras, tacto, tilito de pálpebras, permovimentos. (ROSA, 2001b, p. 231)

A última frase desse fragmento parece sintetizar a sugestão das anteriores, explicitando a potência sinestésica das cores responsáveis por gerar coisas, texturas, sensações, palavras, movimentos, gestação como a que se dá na composição de uma pintura, em que a combinação de cores dá corpo a uma imagem. Nesse sentido, podemos arriscar dizer que, mais do que sintetizar, a frase sinaliza o movimento de criação de uma imagem, a de um jardim submerso por uma água estagnada a qual, tal como tela, permite a captação de formas reconhecíveis pela luminosidade. Formas que se desenham no cromatismo do roxo, intenso “roxonho” e suave “rosa-roxo”; do vermelho vivo “carne-carne” e quente de “vísceras”; do branco “seco” ou luminoso “cruel do polvilho”; do “amarelo mais agudo” e do delicado “amarelim”, amarelo misturado ao verde no fel, “felflavo, felflóreo, felflo”; do verde imponente, “rei-verde”, espalhado “enverdes”, ávido de estar entre outros tons “perverdes”; do laranja “aceso” e do

azul, “bluo”, belo e sonoro “esplâncnico azul das uvas”. Vale notar que esta palavra “esplâncnico”, cujo significado dicionarizado é relativo a vísceras, condensa cor, movimento e som, uma vez que sugere pelo sentido uma forma e pelo som um movimento brusco, um estouro, pelo qual mais intensa fica a sugestão do azul, “azul das uvas”, esta fruta que dá a sensação de estouro numa mordida.

Ao longo de um percurso feito de lancha, a notação de cores se prolonga na percepção de um “capim-vermelho, rufo, ticiano”, este último adjetivo aproximando o capim ao tom avermelhado, ruivo, frequente nas obras do pintor Ticiano. Tal prolongamento se interrompe na alteração dos meios de transporte, da lancha para um batelão, onde os viajantes foram “barquejando na estrada de rodagem”, deste para uma carreta puxada por bois e desta para um caminhão, este último motivo de uma interessante cena em que os bois, que já ocupavam a atenção do viajante, ganham centralidade. O caminhão, seguindo por uma “planície que ainda é lama e relva de charco, terra coagulada”, atolou de maneira a necessitar do auxílio dos animais: “O caminhão não pode prosseguir, empantanou-se [...] Desinventou-se. [...] Mas já estão, a postos, três juntas de bois, antiquíssimos, existentes. Atrelam-se ao caminhão e arrastam-no” (ROSA, 2001b, p. 232). Por este percurso, em que terra e água se confundem, a máquina moderna desinventa-se para se tornar carro atrelado aos bois – bois “antiquíssimos” como os figurados nas imagens da natividade, apartados de uma temporalidade definida –, é que a fazenda Firme é avistada, antes dela dando-se a ver os tordos que “se espritam nos carandás” (ROSA, 2001b, p. 233). Os pássaros nas árvores compõem a imagem final de um relato que se encerra por uma indagação e uma reflexão ligadas ao mistério das origens, do éden lembrado nas primeiras linhas de “Ao Pantanal”: “17h, 10. Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer de beleza. No princípio era sem cor.” (ROSA, 2001b, p. 233).

Ligada ao questionamento sobre a origem da vida, “de que abismos nascemos, viemos?”, a afirmação sobre o princípio enquanto “querer de beleza”, cuja inexistência se atrela à inexistência da cor, pode ser lida como reflexão metafísica ou, se consideramos o princípio em relação à arte, podemos ler nesta afirmação a gênese da obra de arte, que gesta, pela cor, pela palavra, a beleza. Não somente neste texto, dos que foram escritos a partir da viagem ao Pantanal, a cor é elemento de criação e de curiosidade que estabelece pontes entre as palavras e as imagens. Assim, em “Uns índios (sua fala)”, ao tratar dos povos Terenos, de uma visita que lhes fizera “no arraial do Limão-Verde”, um lugar “mágico e a-parte, quase de mentira, com excessivo espesso e esmalte na verdura [...] e poente de Itália, aberto, ínfim, pura cor”, o escritor anota um “pequeno vocabulário” (ROSA, 2001b, p. 126, 127) e deste fixa um ponto de

curiosidade justamente relativo às cores. Revendo as palavras anotadas, “vermelho – a-ra-ra-i’ti/ verde – ho-no-no-i’ti/ amarelo – he-ya-i’ti [...]”, uma conclusão se anuncia: “sim, claro: o elemento *i’ti* devia significar ‘cor’ – um substantivo que se sufixara [...]” (ROSA, 2001b, p. 128). Mas, averiguando com alguns terrenos, tal associação não se mantém, ao menos não completamente, uma vez que “*i’ti* não era aquilo. Isto é, era não era. *I’ti* queria dizer apenas ‘sangue’. Ainda mais vero e belo. Porque, logo fui imaginando, vermelho seria ‘sangue de arara’; verde, ‘sangue de folha’, por exemplo; azul, ‘sangue do céu’; amarelo, ‘sangue do sol’; etc.” (ROSA, 2001b, p. 128).

Ainda que o significado das palavras, excetuando-se a terminação “*i’ti*”, não tenha sido esclarecido, ficando as associações como “sangue de arara” a cargo da imaginação, a força sugestiva da tradução do elemento “*i’ti*” como “sangue” confere beleza maior ao vocábulo, de forma a superar o seu significado mais geral de cor. E é justamente a palavra sangue que marca presença em “Sanga Puytã”, cidade cujo nome, derivado do guarani, corresponde a regato (sanga) e vale ou sangue vermelho (puytã). Vermelho é cor que comparece nos territórios de confluência entre a cultura brasileira e paraguaia, como Campo Grande, onde “espalham-se os puytãs – os ponchos de sarja escarlate – que transitam, contra horizontes e céus, como fúcsias enormes, amadurecendo um vaqueiro num cardeal, pingando de sangue o planalto, nas léguas instantâneas da paisagem, ou acendendo no verde do Pantanal tochas vagantes” (ROSA, 2001b, p. 43). Tom predominante nesta construção imagética, o vermelho, que torna os vaqueiros sangue e tocha, parece marcar a dinâmica cultural, afetiva, em “terras de tangência amorosa, em que os sangues diversos se influem, desse povo fronteiro, misto, que, cá e lá, valha chamarmos *brasilguaios*, num aceno de poesias” (ROSA, 2001b, p. 44).

Como um aceno de poesia, ao final do texto, a “cidadezinha” de Sanga Puytã é captada, num “derradeiro olhar”, menos como lugar do que como palavra: “Apenas a gente pensa que a viagem foi toda para recolher esse nome encarnado molhado, coisa de nem vista flor” (ROSA, 2001b, p. 51). Se a viagem por essa região fronteira parece ter se justificado pela captação desse nome, misto de verbo e flor, a passagem pela colônia japonesa em Campo Grande, narrada em “Cipango”, parece se justificar pela captação de imagens – a primeira um retrato que um dos viajantes tentou fazer de algumas mocinhas, “quatro ou cinco”, que “a um lado da casa, moíam na máquina arroz cozido, uma massa nevada para fazer bolos” (ROSA, 2001b, p. 144). Malograda a fotografia ao ser interrompida pelo velho Hachimitsu, que faz as meninas trocarem de roupa e se enfeitarem para “sair em digno retrato”, a cena desse encontro se desloca desse movimento próximo à curiosidade do turista para o interesse do espectador diante de um quadro:

Mas, antes de partir, espiei pela janela. O que me prendeu os olhos, foi, emoldurado, um desenho de espada – uma dessas velhas espadas japônicas, de ancha lâmina, que um ditado deles diz ser a “alma do samurai” – entre negros ideogramas, tão traçados a pincel. Atrevi-me a perguntar o escrito. E Hachimitsu, curvando-se para o quadro, verteu: – “O homem que morre pela pátria, vive dez milhões de anos!”. (ROSA, 2001b, p. 144)

A espada, “uma dessas velhas espadas japônicas”, desenhada “entre negros ideogramas”, é imagem que gesta a interessante ambiguidade de uma afirmação cultural, símbolo de pertencimento ao Japão, que se dá num território outro, intensificando uma ausência, a da pátria rememorada nos ideogramas, que faz parecer deslocado este objeto de rememoração ritual. Ainda que os imigrantes possam, numa “silenciosa invasão”, reconstruir um lastro da pátria em solo brasileiro, para este trazendo a língua, os ritos, as técnicas de cultivo, como as de um rapaz, pinçando a mão o capim “tal um artista de remate, desenhista, bordador” (ROSA, 2001b, p. 147), a experiência de estar em outra terra, em contato com outras práticas culturais, confere novos e dissonantes sentidos a algumas situações. Assim, a posição de respeito diante do quadro, demonstrada por Hachimitsu ao curvar-se para ler os ideogramas, destoa da quase ironia resultante de uma frase, “o homem que morre pela pátria, vive dez milhões de anos!”, proferida na vivência em solo estrangeiro. Situação semelhante à narrada no encontro com Takeshi Kumoitsuru, um homem que parecia um “buda-bonzo, ou xamã monge” em cuja casa se via pendente, na parede, “uma pele seca de cobra” (ROSA, 2001b, p. 146), sinal de boa sorte, boa fortuna, entre orientais, mas naquela família tornando-se símbolo da morte de um menino, o filho, picado por uma serpente em Araçatuba, cujo retrato também pendia da parede.

A escrita decorrente da viagem ao Pantanal, percebida assim pela via da captação, da construção de imagens, pode ser interessante forma de compreender aquilo que, em artigo publicado em 1946 por ocasião do lançamento de *Sagarana*, Álvaro Lins denominou de maior qualidade de João Guimarães Rosa: a visualidade. Ao considerar o livro do escritor mineiro “o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais”, Álvaro Lins tece uma leitura entusiasmada sobre uma obra que, não se detendo no pitoresco ou no fotográfico, apresenta “o mundo regional com o espírito universal”³⁸⁸, sendo este mundo construído enquanto “vasto material documentário, folclórico e sociológico, já agora imprescindível para o conhecimento mesmo científico, do interior de Minas Gerais”. E tal qualidade, de plasmar artisticamente, sem exotismo, uma região de forma a apresentá-la nas intersecções entre a ficção e o conhecimento científico, se torna possível porque, nas palavras

³⁸⁸ Em artigo intitulado “Uma grande estreia”, jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1946. Recorte colado em álbum. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

do crítico, “a faculdade de escritor mais aguda e mais desenvolvida no sr. Guimarães Rosa é a visualidade”, ou seja, “do que viu soube conservar pela memória e conseguiu transfigurar pela imaginação não só os aspectos de maior relevo, mas também os detalhes, as nuances, os segredos, as pequenas coisas, às vezes mais definidoras e caracterizadoras do que as grandes”³⁸⁹.

A visão, nesta interpretação, antecede o gesto criador, responsável por captar e “conservar pela memória” as grandes e as pequenas coisas de forma a reuni-las no que podemos considerar uma paisagem ficcional, pela qual o que foi visto é transfigurado na arte então apresentada ao leitor. Considerando a visão não somente como sentido que antecede a criação, neste escritor que percorrerá lugares diversos dentro e fora do Brasil entremeando desenhos às suas anotações, capturando imagens, mas também como recurso ficcional que mobiliza cenas como as mencionadas nos textos sobre Manaus e sobre o Pantanal, vamos nos deter com mais vagar, em Minas Gerais, na imagem do morro, que “duradamente se avistava” (ROSA, 2001d, p. 51) ao longo do caminho percorrido pelos personagens de “O recado do morro”.

Neste conto, publicado em *Corpo de baile*, em 1956, o leitor é inserido no tempo de uma viagem realizada por uma comitiva composta pelo guia Pedro Orósio, o alemão “Alquiste ou Olquiste”, o frade italiano Sinfrão, o fazendeiro Jujuca do Açude e, tangendo os burros de carga, Ivo. O trajeto, percorrido lentamente uma vez que “seo Alquiste parecia querer remedir cada palmo do lugar”, é marcado pela presença do Morro da Garça, presença física de rocha que assinala a paisagem, do “solitário, escaleno e escuro” morro “feito uma pirâmide”, e presença anunciada, rememorada, como eco de seu recado, o recado que o velho Gorgulho ouve e repassa ao cruzar com a comitiva quando “seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares.” (ROSA, 2001d, p. 29, 39, 37). Seguindo por estradas de calcário, este elemento do qual é composto o morro, de um ponto a outro numa linha que parece reta, mas é curva (a linha geodésica), os viajantes se colocam numa trajetória pontilhada de encontros imprevistos, de ruídos de linguagem, dos quais o recado de difícil decifração do morro é metáfora central.

Por seu recado, por sua natureza de pedra, o morro, sendo palavra e imagem, permite interessantes desdobramentos sobre a questão local, a questão regional, não somente por vincular-se à paisagem montanhosa e ao imaginário da mineração marcante em muitos escritores mineiros, como também por figurar o trabalho com a linguagem, esta que nos remete a lugares outros e a sentidos diversos para o que parece estável e costumeiramente igual. Aliás,

³⁸⁹ “Uma grande estreia”, jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1946. Recorte colado em álbum. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

era enquanto ponto monótono, sempre a perseguir a vista dos passantes, que os boiadeiros, “que tocavam com boiadas do Sertão”, se referiam àquela elevação na paisagem: “caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava” (ROSA, 2001d, p. 51). Este morro, que parecia fazer a viagem não render, pode bem nos permitir pensar o regionalismo de forma a mobilizarmos os sentidos deste conceito acionado pela recepção crítica desde a publicação de *Sagarana*, recepção como a que fizera Agripino Grieco no periódico *O Jornal*, em 24 de abril de 1946 – texto crítico que vale, por seus desdobramentos, uma leitura com mais vagar.

No texto intitulado “Sagarana”, Agripino Grieco tece uma interpretação pontilhada de impressões positivas e negativas, anunciadas nas primeiras linhas pela percepção de um texto que emanava “emoção sincera diante do assunto”, ainda que sob a influência “do Kipling da ‘jungle’”³⁹⁰. As impressões negativas se fazem notar, de início, nos comentários sobre o conto “O burrinho pedrês”, no qual ressalva o rebuscamento de estilo destoante “da simplicidade, simplicidade quase inocente, do motivo inspirador”³⁹¹. E tal dissonância entre o motivo e o estilo, o crítico esclarece enquanto vezo típico dos autores regionalistas: “Mas isso não começa com o sr. J. Guimarães Rosa, é mal dos nossos melhores regionalistas, que humilham o assunto com uma pompa de palavras e uns subentendidos nada regionais [...]”³⁹². Equilibram tais excessos, na percepção deste crítico, o talento do escritor para a poesia e para a composição de imagens, sendo exemplar desse “dom da imagem” a cena da enchente em que o burrinho se salva, um “belo trabalho de aguafortista” – trabalho pelo qual “desculpo ao escritor o emprego, em outros trechos, de palavras eruditas: ‘ovantes’, ‘mui’, ‘apropinquando’, ‘trons’, ‘sagital’”³⁹³.

Apesar dos méritos de aguafortista, no geral, afirma Grieco, “‘O burrinho pedrês’ é quase monótono. Frase de planura, a desenvolver-se longitudinalmente, sendo curioso que não se sinta a montanha nesse mineiro, nascido em Cordisburgo, que segundo vejo num especialista, alcança mais de seiscentos metros de altitude”. Se a montanha é mencionada enquanto ausência, lacuna que se faz sentir na escrita de um mineiro, a presença do buriti é notada como repetição de uma imagem que parecia pertencer a outro autor:

Não se trata de escassez de talento, nem de vontade de imitar. Apenas o sr. J. Guimarães Rosa chegou tarde ao assunto e quase todos os aspectos do tema já têm seus donos. Ele nos fala, por exemplo, em buriti. É um direito seu. O buriti

³⁹⁰ GRIECO, Agripino. “Sagarana”. Em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1946. Recorte colado em álbum. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Ibidem.

³⁹³ Ibidem.

está na campina e está nos dicionários. Mas eu penso logo em Afonso Arinos. E se fala em saudade do boi, lembra logo o Catulo, o meu querido octogenário de Engenho de Dentro.³⁹⁴

Ancorada na impressão, pouco dialógica, da existência de donos de assuntos e imagens, estas considerações de Agripino Grieco ganham especial interesse quando as releemos juntamente com alguns fragmentos de um ensaio inédito, presente no acervo de Guimarães Rosa, intitulado “O jaboti e a tartaruga”. Este título, no qual comparecem dois animais distintos apesar da aparente semelhança, já diz muito sobre as observações que o escritor elabora ao tratar dos processos de escrita e criação artística, baseados em diálogos e intertextos, pelos quais imagens semelhantes podem ocorrer a diferentes autores não significando, por isso, plágio ou imitação. É o que faz notar, no início do ensaio, ao tratar justamente da modificação que efetuara em uma passagem do conto “Conversa de bois” devido uma semelhança percebida em relação a um texto de Kipling, este autor mencionado por Grieco ao tratar de *Sagarana*.

Numa entrevista, contei como foi que, em *Sagarana*, no conto “Conversa de bois”, eu tinha escrito: “... como o pescoço de um jaboti que se desencilhe para tomar sol...” e tive de mudar para: “... como o pescoço de um jaboti que se desençaixa para beber chuva...” porque me lembrei a tempo de uma passagem de Kipling, (“Kim”) em que o venerável Teshao Lama: “He turned his head like an old tortoise in the sunlight” (voltou a cabeça, feito uma tartaruga velha à luz do sol”) [...]. A aproximação era adjetiva, sem maior importância, não fazia mal deixar, tanto mais, porque, estou certo, no caso não se tratava de uma reminiscência de leitura. Apenas, o que há é que, quando a gente escreve “visualmente”, vendo o que se descreve, é natural que as imagens mais óbvias acudam a escritores de sensibilidade aparentada [...]³⁹⁵

De “sensibilidade aparentada” com a do escritor parece ser Cecília Meireles, citada em função de semelhanças em, ao menos, duas situações: uma em relação à expressão “chuvas guardadas” usada pela poeta e por Rosa no conto “Duelo”; outra relacionada à expressão “o sol sobe”, a qual, tendo conhecimento do uso feito por Cecília, substituíra, em “Sarapalha”, por “o sol cresce, amadurece” – troca feita apesar de que “gostava muitíssimo dela, de sua concisão triunfal de sua apropriada sonoridade realmente solar e aberta”³⁹⁶. Tais exemplos dão margem à conclusão segundo a qual “o plagiário, o compilador, entre escritores de relativa responsabilidade, é praticamente inexistente”, ou seja, “acontecem, isto sim, as reminiscências, que afloram inconscientemente. E ocorre, também, o que os problemistas de xadrez denominam ‘antecipação’: vem a um, por si, o que já viera a outro, anteriormente”³⁹⁷. O xadrez, esse jogo

³⁹⁴ GRIECO, Agripino. “Sagarana”. Em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1946. Recorte colado em álbum. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

³⁹⁵ Em “O jaboti e a tartaruga”. Conjunto de folhas manuscritas contendo 31 páginas. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/ Antecipações”, referência JGR-M-21,20; p. 1. Grifos do autor.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 2.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 4.

de inteligência e estratégia, é interessante metáfora para a dinâmica do ensaio, no qual uma série de situações são alinhavadas como exemplo de reminiscências ou antecipações, as primeiras a recriação de uma lembrança de leitura, as segundas o acionamento de imagens das quais um jogador já se valera sem que o outro soubesse.

Assim, ainda que o ensaísta afirme ser de seu costume “anotar as frases para o meu gosto particularmente mordentes, a fim de prevenir-me contra o perigo já citado de repeti-las em todo ou em parte, por involuntária reminiscência”, os exemplos que apresenta trabalham, com doses de humor, as repetições, semelhanças, a partir de episódios com títulos como “Flagrante”, “Um caso duvidoso”, “Inocência”, “Olhos baixos”. O caso flagrante de reminiscência, o único caso em que “tenho de reconhecer a infiltração obreptícia de uma expressão reminescente”, se relaciona a fragmento extraído de Olavo Bilac na composição da frase “A gameleira, amiga das ruínas, fazedora de ruínas”, retificada para “A gameleira, fazedora de ruínas”³⁹⁸ na terceira edição de *Sagarana*, conto “Sarapalha”. O caso duvidoso se trata de um trecho do conto “São Marcos” que soava a alguma “coisa parecida” lida “num livro espanhol, há muito, muito tempo”; já o caso de inocência é apontado em relação a Monteiro Lobato, em relação à imagem, acionada por ambos, de “borboletas amarelas”³⁹⁹ cobrindo o chão. Não se relacionando à sua obra, “Olhos baixos” é um caso referente ao amigo Bernardo Gersen, que lhe pedira opinião sobre um verso, “Teus olhos baixos”, digno de inveja, mas que “tempos depois”, foi encontrado em poema de Gregório de Matos, uma “sátira em que descreve o retrato do Governador Antônio Lins da Câmara Coutinho”⁴⁰⁰.

Em tais movimentos de apontar semelhanças, reminiscências, antecipações, não somente em relação à sua escrita, o ensaísta se detém, em alguns momentos, em interessantes notas sobre a força do lugar na construção de algumas imagens. É o que sugere em relação à imagem aparentada com a de Monteiro Lobato: “Essas borboletas amarelas estão no interior, por toda a parte, desde menino elas me impressionavam. E, quando escrevi aquilo, eu as revia, de uma vez, em pelo menos vinte brejos ou beiras de córregos diferentes”⁴⁰¹. Como as borboletas, a gameleira, cuja imagem fora captada de Bilac, também se apresenta nos vínculos estreitos com a paisagem natal:

A gameleira é uma realidade. E eu nasci e cresci numa região calcárea, cheia de lapas, grotas e gameleiras – com suas enormes raízes claras, suas sapopemas laocoônicas, que rebentam as paredes das taperas, se insinuam sob

³⁹⁸ Em “O jaboti e a tartaruga”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/ Antecipações”, referência JGR-M-21,20; p. 9. Grifos do autor.

³⁹⁹ Ibidem, p. 10.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 14. Grifos do autor.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 10.

lajes, partem pedras, como tranquilas alavancas. Mas que – sem querer – eu tinha furtado de Bilac, isto sim, não quis mas furtei. E o exemplo me serviu: é preciso sempre mais humildade.⁴⁰²

A gameleira, sendo uma “realidade” marcante na região à qual pertence o escritor, não seria motivo de furto se recriada ficcionalmente; é a gameleira tal como a expressou Bilac que fora furtada. A imagem captada em outra escrita, imagem da gameleira “amiga das ruínas”, torna-se motivo do flagrante furto, uma vez que não se apresentara em diversa recriação – o que se torna interessante argumento quando o escritor passa a citar, em relação ainda às narrativas de *Sagarana*, o caso da crítica à imagem do buriti e ao uso do verbo *apropinquando*. É a leitura de Agripino Grieco que retorna comentada no fragmento intitulado “Um verbo infeliz – *apropinquar*”, verbo indicado como proveniente da leitura de *A barca de Gleyre*, em trecho no qual Monteiro Lobato escreve a Godofredo Rangel: “‘O Macuco aprendeu um dia a palavra ‘apropinquar’ e escreveu toda uma história só para ter ensejo de empregar dez vezes o grande achado – e *apropinquou-se* foi nas cachoeiras do Braz’”⁴⁰³. Ressaltando a intenção de ecoar, pela palavra, o ridículo da situação pela qual passava o burrinho e seu guia bêbado Francolim, o ensaísta ganha ensejo não somente para esclarecer o uso do verbo, como também a presença, na flora ficcional, do buriti:

Ora, a palavra entrou no livro não como erudita, mas por caricata. Foi usada – como se diz – uma vez, e p’ra nunca mais... Mais tarde, explicando isso ao Grieco, ele me disse que a minha intenção lhe havia escapado. E terminou sério (!): - “Ler, Guimarães Rosa, é coisa difícilima”... E – sendo Grieco um dos nossos maiores leitores – fiquei ainda mais lhe querendo bem, quando o ouvi dizer isso. Apropinquo, as, avi, atum, are, O latim dispunha até de um substantivo: apropinquatio, onis – a *apropinuação*... E... (fui ver no dicionário) nós temos também essa palavra. Isto é, temos; pois quem há de querer usar tal estafermo? Bem, aqui a estou usando. Mas, a sério, não o faria. Criava um apropinquamente...

*

Aliás, Grieco também escreveu: “Ele nos fala, por exemplo, em buriti. É um direito seu. O buriti está na campina e está nos dicionários. Mas eu penso logo em Afonso Arinos”. Bom, o caso não é bem esse. O buriti não é uma árvore qualquer, entre outras, que a gente pode ou não empregar. O buriti é a árvore – a palmeira de toda uma imensa região de Minas Gerais, de Goiás, da Bahia, indo até ao Piauí – a dos campos gerais.⁴⁰⁴

Entre o jocoso e o sério, este ensaio, cuja data não conhecemos pelo que consta arquivado, não se distancia do estilo e conteúdo dos quatro prefácios inseridos entre as quarenta histórias de *Tutameia*, último livro publicado pelo escritor, em 1967, prefácios entre os quais o

⁴⁰² Em “O jaboti e a tartaruga”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/Antecipações”, referência JGR-M-21,20; p. 10.

⁴⁰³ Ibidem, p. 12.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 13. Grifos do autor.

intitulado “Hipotrérico” versa sobre as inovações vocabulares. Nas palavras de Paulo Rónai (2009, p. 17), “Hipotrérico” “é a discussão, às avessas, do direito que tem o escritor de criar palavras, pois o autor finge combater ‘o vezo de palavrizar’, retomando por sua conta os argumentos de que já se viu acossado como deturpador do vernáculo”. Assim, por seu avesso, lemos não a rejeição mas a confirmação da necessidade criativa enquanto efeito do questionamento “pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fome, o miriquilho, o olho d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?” (ROSA, 2009, p. 108).

Não deixa de ser interessante pensar o texto inacabado “O jaboti e a tartaruga”, o exercício ali constante de tecer reflexões sobre semelhanças, sobre a originalidade e o direito a recriar borboletas amarelas, que estão na paisagem e estão em Monteiro Lobato, ou a escolher palavras como “ensôso”, uma vez que “insosso não me parece ensôso suficientemente”⁴⁰⁵, a partir da dinâmica entre ficção, crítica e reflexão ensaística instaurada entre as estórias e os prefácios de *Tutameia*. Dinâmica que podemos arriscar imaginar entre o ensaio que guarda uma referência a Agripino Grieco, o texto sobre *Sagarana* desencadeador da referência, e uma narrativa como “O recado do morro”. Publicado, como anteriormente mencionamos, em 1956, em *Corpo de baile*, publicação realizada após dez anos, os dez anos desde *Sagarana*, sem que o autor lançasse novo livro, “O recado do morro” traz no centro da paisagem o Morro da Garça, esta imagem remissiva à ausência apontada por Grieco, ausência da montanha em um mineiro. Se, em “Buriti”, narrativa também pertencente a *Corpo de baile*, esta árvore apontada por Rosa como “a palmeira de toda uma imensa região de Minas Gerais, de Goiás, da Bahia, indo até ao Piauí” comparece no nome da fazenda “Buriti Bom” e na paisagem como ponto de referência, símbolo para o qual tudo parece convergir – “o buriti-grande, de um pau-real, na campina, represando os azúis e verdes” (ROSA, 2001d, p. 158) –, em “O recado do morro”, é a imagem, a sensação da montanha, que parece fazer tudo convergir para si.

Se, como escreveu Guimarães Rosa a Paulo Dantas, “na vida tudo é recado”⁴⁰⁶, podemos imaginar (não afirmar, uma vez que corresponderia a indicar uma intenção autoral, o que não é o caso), no trabalho com tais imagens, uma mensagem que preenche uma ausência e intensifica o que se considerara um excesso. Assim, o buriti intitula uma narrativa em que aparece imenso, “Buriti-Grande! Descomum. Desmesura” (ROSA, 2001d, p. 151), sem deixar também de

⁴⁰⁵ Em “O jaboti e a tartaruga”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/Antecipações”, referência JGR-M-21,20; p. 25.

⁴⁰⁶ Em carta datada de 25 de maio de 1965. Em DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 114.

comparecer em “O recado do morro”, este conto no qual não faltam as gameleiras “manejando como alavancas suas sapopemas, rachando e estalando o que acham”, e não falta a cidade natal do escritor, Cordisburgo e, na opinião do guia Pedro Orósio, “Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens” (ROSA, 2001d, p. 32, 31, 35).

Em “O recado do morro”, tais elementos estão reunidos numa paisagem em que as pedras criam formas, alteram o curso de riachos, guardam e produzem inscrições, tal como descrito no início da jornada conduzida por Pedro Orósio:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilha. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criatura. [...]. Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidades de cavernas – do teto de umas poreja, solta do tempo, a aguinha estilando salobra, minando num gotejo, que vira pedra no ar [...]. (ROSA, 2001d, p. 29)

Semelhantes a esta água, “solta do tempo” e que “vira pedra no ar”, são as ossadas “passadas de velhice” de “bichos sem estatura de regra, assombração deles”, encontradas nas grutas, cujo chão ao ser escavado revelava restos de animais extintos, restos de homens, os “homenzarros, duns que não há mais” (ROSA, 2001d, p. 30). Comparáveis às camadas de rocha constituintes das grutas, cavernas e morros, são as camadas de tempo sugeridas nestas imagens e instauradas na narrativa a partir da ação do morro, de sua mensagem de vida e morte, mensagem premonitória que alcançava um futuro ainda não pertencente aos viajantes. As tentativas de escuta e compreensão dessa mensagem ligada ao destino de Pedro Orósio, sobre a qual detêm a atenção apenas aqueles considerados loucos ou párias, como Gorgulho e seu irmão Catraz, são sinais mais intensos da confusão de línguas e sentidos instaurados ao longo da narrativa.

As figuras e letras gravadas nos rochedos são indícios dessa multiplicidade de linguagens, inscritas seja em pedras, em cadernetas como as que se dedicava a preencher o alemão Alquiste, nos bilhetes que Guégue, o “bobo da Fazenda” de dona Vininha e seu Nhôto, levava à filha do casal, não importando se eram novos ou antigos, “o que produzia confusão”, ou ainda nas paredes da igreja do povoado, nas quais o Coletor, este personagem que “imaginava de ser rico”, escrevia as cifras de sua inventada “imensa fortuna” (ROSA, 2001d, p. 61, 84). Os sentidos velados, acessados parcialmente por alguns, por outros mantendo-se inacessíveis – inacessibilidade que vai das inscrições aos diálogos – nos induzem a perceber as

palavras na opacidade que é própria das pedras, este elemento predominante na região calcária da qual decorrem os encontros e conflitos. É de tal forma, condensando tal impressão, que o Morro da Garça aparece, enquanto Gorgulho o “espiava, de revés”, “belo como uma palavra” (ROSA, 2001d, p. 42) – condição dupla, de palavra e coisa, que nos atrai a pensar a questão local, e vinculada a esta o regionalismo pelo qual Grieco julgara ter Guimarães Rosa chegado tarde na cena literária, a partir desta pedreira saliente, encravada na paisagem.

O morro inserido no centro da cena, incisivo como questão geológica e filosófica, questão regional, é recado de que o acesso a um lugar, atravessado por lugares, se dá nas dobras, nos desdobramentos de uma linguagem que pede a tentativa de decifração, para a qual é necessário deixar-se atrair pela mensagem, seus ruídos, seus rastros. Nesse sentido, invertendo os termos usados, por exemplo, por Álvaro Lins ao mencionar o mérito de Guimarães Rosa em “falar do local pelo universal”⁴⁰⁷, podemos arriscar pensar que, tal como os viajantes atraídos pelo recado do morro, é o universal a ser atraído, reformulado, pelo local. Nos auxilia a pensar nessa perspectiva a releitura que José Miguel Wisnik (2018, p. 18) tece sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, a partir dos vínculos entre o “provinciano lugar de origem” e o “sentimento cosmopolita do vasto mundo” marcantes na escrita, em prosa e verso, do poeta mineiro. Para pensar este vasto mundo, Wisnik retorna ao local, a Itabira, de formar a perceber a “estranha singularidade do lugar”, espantosa contemporaneamente devido a uma ausência, a ausência do pico do Cauê, desintegrado nos processos de extração do minério de ferro.

Retomando a história de exploração desta montanha que marcou a paisagem da infância de Drummond, história que envolve a criação da Companhia Vale do Rio Doce, em 1942, o crítico logra sinalizar a “ruína mineral” que ecoa em inúmeros versos lidos no ritmo das contradições do progresso e da destruição lenta da paisagem da infância. É o resultado desse processo violento, responsável por retirar o minério de Itabira e carregá-lo para o mundo, que o viajante/leitor percebe ao se deparar com a “presença alucinada de uma ausência”, uma presença invertida uma vez que no lugar onde erguia-se o pico existe, atualmente, uma “inominável cratera que cava seu perfil em negativo no fundo da terra” (WISNIK, 2018, p. 35). Face ao “destino mineral”, a relação profunda “com a mineração e a maquinação do mundo”, encontrados na poesia de Drummond, e ao vazio na paisagem vista durante uma viagem a Itabira, em 2014, José Miguel Wisnik relê a produção deste poeta a partir do “impacto do lugar”, realidade geográfica que gesta uma certa ideia de conjunto sobre a literatura mineira (WISNIK, 2018, p. 70-71).

⁴⁰⁷ LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”, jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1946. Recorte colado em álbum. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

Ao afirmar que os “pontos culminantes da literatura mineira estão entranhados na geografia física, e em Minas Gerais a geografia física, entranhada na experiência individual e coletiva, é geografia humana”, Wisnik (2018, p. 72) pensa não somente em Carlos Drummond de Andrade, como também em João Guimarães Rosa. É, especialmente, “O recado do morro” a narrativa acionada pelo crítico na percepção de elos entre os dois escritores mineiros, o primeiro trabalhando simbolicamente a mineração como “galeria subterrânea em que se cava duro, fundo e sem alarme”, o segundo apresentando a “biodiversidade do cerrado e o relevo cárstico, constituído pelo calcário, essa rocha maleável, dúctil, moldável pela ação das águas” (WISNIK, 2018, p. 73). Se em “Minas Gerais”, texto de Guimarães Rosa lembrado por Wisnik, Minas se apresenta como coreografia entre montanhas e rios – “Minas é uma montanha, montanhas [...] a suspensa região” (ROSA, 2001b, p. 338) é a imagem inicial dessa louvação mineira –, em “O recado do morro” tal dinâmica entre a rocha e os elementos ao redor é acrescida pelo mistério da emissão de recados.

O morro, nas palavras deste estudioso, “só emite recados porque é uma pirâmide no meio de Minas e de uma história imemorial do garimpo, da pecuária, dos boiadeiros viajantes e da surda violência sertaneja” (WISNIK, 2018, p. 73). Condensando, assim, pela imagem piramidal do morro, imagem ligada à “história imemorial do garimpo”, algumas linhas de força da narrativa, sugeridas na referência aos boiadeiros e à “surda violência sertaneja” que se reconfigurava no destino de Pedro Orósio, José Miguel Wisnik logra sinalizar o caráter humano da geografia física, tal como explicara ao tratar dos “pontos culminantes da literatura mineira”. E, o fazendo, torna perceptíveis os “contrapontos secretos” entre os dois autores mineiros, e não apenas porque “a mineração dura do ferro” em Drummond “contracena com a biodiversidade do cerrado, que dá matéria à invenção linguística” (WISNIK, 2018, p. 73) em Rosa, mas também pela possibilidade de uma leitura entre textos que lança nova luz sobre os versos do poema “A máquina do mundo”.

Este poema, publicado em *Claro enigma* (1951), se abre com o movimento de uma caminhada, “e como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa”, interrompida pela aparição da máquina do mundo, este objeto misterioso possível de ser vinculado a “dois grandes poemas totalizantes dos séculos XIV e XVI em que a ordem universal se abre aos olhos do poeta-personagem – Dante n’*A divina comédia* e Camões/ Vasco da Gama n’*Os lusíadas*” (WISNIK, 2018, p. 190, 195). Tais remissões a poemas exemplares de um estilo elevado, a partir do qual a palavra máquina se liga ao divino do cosmo medievo em Dante e das grandes navegações em Camões, intensificam a ausência da divindade ou do extraordinário quando o leitor aciona para máquina o sentido econômico das atividades de extração do

minério. Lida dessa forma, a máquina do mundo não se associa a algo exterior ou transcendente à paisagem em que caminhava o eu lírico, mas se apresenta como algo intrínseco a ela, algo que corresponde à estrada pedregosa de Minas, permitindo ao crítico retornar à “metafísica mineira em sua relação íntima com a geografia”. Relação íntima lida como recado: “a presença da máquina do mundo na estrada pedregosa de Minas se anuncia como uma espécie de *recado do morro*⁴⁰⁸ silencioso no qual é como se as montanhas se falassem, sem, no entanto, falar” (WISNIK, 2018, p. 204).

O colóquio que, em “A máquina do mundo”, se instaura entre o eu lírico e uma voz desconhecida, audível ainda que “voz alguma [...] atestasse que alguém, sobre a montanha/ outro alguém, noturno e miserável,/ em colóquio se estava dirigindo” (DRUMMOND, 1951 apud WISNIK, 2018, p. 191), ganha renovado sentido ao ser aproximado dos sons que, na narrativa rosiana, o morro emitia em seus “descarregamentos subterrâneos”, ainda que externamente os morros continuassem “tranquilos, que é a maneira como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem” (ROSA, 2001d, p. 39). Estes “descarregamentos subterrâneos” desdobram-se, na leitura proposta por Wisnik (2018, p. 205), em imagem significativa de uma “conversação virtual entre as obras de Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, à maneira de um colóquio tácito entre poetas”, colóquio significativo não somente para uma renovada interpretação sobre a máquina do mundo drummondiana, como sobre uma poética rosiana que atrai, para o lugar, para a montanhosa região mineira, leitores e viajantes.

Nesse sentido, o “destino mineral” pelo qual o crítico lê o mundo reconfigurado enquanto signo múltiplo e persistente nos versos do poeta mineiro, torna-se, em via de mão dupla, interessante chave de significação para uma escrita não raro lida na transcendência do dado local. Como sugerimos anteriormente, em Guimarães Rosa, o lugar parece antes atrair o mundo, tal como a máquina drummondiana, de maneira a entregar ao leitor um universo reelaborado em torno de uma geologia que, nas palavras de Wisnik (2018, p. 205), “não fala mas dá recados metafísicos”. É esta geologia, inclusive, a gestar uma “curiosa correspondência” (WISNIK, 2018, p. 204) entre “O recado do morro” e a crônica “Colóquio das estátuas”, publicada por Drummond no livro *Passeios na ilha* (1952), crônica na qual os profetas de Aleijadinho conversam “numa reunião fantástica, batida pelos ares de Minas”⁴⁰⁹. Tal correspondência entre uma narrativa em que o morro dá recados e uma crônica em que as

⁴⁰⁸ Grifo do autor.

⁴⁰⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Colóquio das estátuas”. Em recorte de jornal, sem data e local. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-17,02.

estátuas, de pedra-sabão, confabulam em enigmático diálogo, ganha maior interesse quando acessamos, no arquivo de Guimarães Rosa, uma pasta de documentos sobre Congonhas na qual consta um recorte de jornal contendo o “Colóquio das estátuas”.

Sem indicação de data, possivelmente correspondendo à publicação realizada no suplemento literário do jornal *Correio da Manhã*, em 1º de maio de 1949, em série de colaborações que deu origem ao livro *Passeios na ilha*, este recorte contém algumas palavras e fragmentos grifados, entre os quais, um que responde à questão sobre o lugar onde seria possível semelhante reunião: “no seio de uma gente que está ilhada entre cones de hematita, e contudo mantém com o Universo uma larga e filosófica intercomunicação”⁴¹⁰. Este fragmento grifado no documento pertencente ao acervo de Rosa e, coincidentemente, citado por José Miguel Wisnik (2018, p. 204) para sinalizar uma “mineiridade congênita da conversação fantástica, sem palavras, entre estátuas e montanhas, em que nada menos que o universo está em causa”, nos permite ler, no diálogo entre os escritores, a força do lugar pelo imaginário das pedras, pelas quais uma comunicação larga e filosófica com o universo se torna possível. Assim, ainda que não se trate de afirmar uma “intertextualidade intencional entre os autores”, como ressaltava Wisnik (2018, p. 205) não ser a sua e não é a nossa intenção, os vínculos possíveis de serem construídos entre os escritores mineiros nos atraem a olhar com mais vagar este elemento mineral, que dá forma aos profetas e ao Morro da Garça, na escrita de Guimarães Rosa.

E, falando sobre os profetas, vale notar que Gorgulho, o personagem que escuta o recado do morro e o repassa aos viajantes, se chama, na verdade, Malaquias – nome de um dos profetas do Antigo Testamento, um profeta menor que não está entre os doze representados por Aleijadinho. Presente no último dos livros das profecias na bíblia hebraica, Malaquias é nome que, por seu significado, em hebraico “mensageiro de Deus”, gesta dúvidas entre teólogos sobre sua identidade, sendo por vezes lido como figura anônima ou, ainda, como um pseudônimo do profeta Esdras. É a esta figura duvidosa e menor entre os profetas, em cujo livro é crucial a mensagem sobre a justiça de Deus, que está associado o nome próprio de Gorgulho, este homem “todo arcaico”, que trajava uma roupa “de sarja fusca, formato antigo”, empunhava uma “bengala de alecrim”, este ramo usado para purificar e consagrar contra o mal, portador do recado de “morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...” (ROSA, 2001d, p. 48). Por sua figura, seu nome, pela mensagem que ouvira e contra a qual interrogava o morro “brandindo seu cacete” com “voz irada”, Gorgulho se aproxima daqueles profetas em colóquio, reunidos numa “reunião fantástica”,

⁴¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Colóquio das estátuas”. Em recorte de jornal, sem data e local. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-17,02.

fantástica como seu diálogo com o morro que às suas imprecações “não respondia, cocoruto. Nem ele, nem o outro, aqui à esquerda, próximo, superno, morro em mama erguida e corcova de zebú” (ROSA, 2001d, p. 38, 40).

Deste novo colóquio em terras mineiras, Malaquias participa na condição de ser ele mesmo morador de uma gruta, um “oco de pedreira” (ROSA, 2001d, p. 41) espelhado em seu apelido, uma vez que gorgulho, como sinaliza Ana Maria Machado (2013, p. 95) em seu livro *Recado do Nome*, corresponde tanto a um inseto como ao nome “aplicado a pedrinhas, cascalhos e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósito sedimentares”. Ao tecer uma leitura dos textos de Guimarães Rosa “à luz do Nome de seus personagens”, Ana Maria Machado nos fornece interessantes pistas para associar à pedreira não somente este primeiro ouvinte do recado, como também o alemão Alquiste, também chamado Olquiste, e o sertanejo Pedro Orósio. O viajante germânico que, ao longo do trajeto, se dedicava a anotações, desenhos, coleta de materiais, tem as variações de seu nome ligadas às suas práticas de naturalista, uma vez que Alquiste faz “alusão (em alemão) aos ramos do olmo” e Olquiste, “em que há, etimologicamente, a presença do sema ‘oco’”, pode ser lido na proximidade com “*Hofh Kiste*⁴¹¹”, em alemão “a caixa oca, como as grutas que repetem os ecos do recado do morro” (MACHADO, 2013, p. 100). Se este personagem, entre os viajantes o que mais prestara atenção às palavras de Gorgulho, ainda que sem alcançar o sentido delas, pode ser associado aos ecos que multiplicam a confusão de vozes, Pedro Orósio é o destinatário do recado não somente por ser “feito touro ou uma montanha” (ROSA, 2001d, p. 32), como também pela composição de seu nome, derivado de pedra.

“A quem poderia o morro falar, se não àquele que é seu homólogo, que é pedra, montanha, terra?”, questiona Ana Maria Machado (2013, p. 106-107) ao comentar os sentidos associados tanto ao nome Pedro Orósio, “Pedro como pedra, Orósio como soma de oros (‘montanha’) e ósio (‘escolhido’)”, como aos apelidos Pedrão Chãbergo e Pê-Boi:

E Pedro é *Pedrão Chãbergo*. *Pedrão* que é a grande pedra ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície, que é simplicidade; ou é carne de boi de talho, mas carne da perna, que o liga ao chão, ao solo, à terra. *Bergo* que é *berger*, do francês, pastor, vaqueiro; mas que também guarda em si *Berg*, do alemão, pedra mais uma vez. *Chãbergo* que evoca *chamego* e lembra as atividades amorosas de Pedro, responsáveis pela rivalidade com os outros e, em última análise, motivo direto da traição. Mas Pedro Orósio é ainda *Pê-Boi*, e mesmo *Pêboizão*, reiterando sua ligação com o gado e com a terra, seu tamanho, seu pé descalço. (MACHADO, 2013, p. 107, grifos da autora)

⁴¹¹ Registramos a expressão “*Hofh Kiste*” tal como grafada por Ana Maria Machado na obra citada, ainda que, em alemão, a palavra “oca” (indicada como *hofh*) corresponda a *hohl*.

Tal como o morro próximo ao da Garça, que participava da condição humana e animal enquanto imagem de “mama erguida e corcova de zebu”, Pedro Orósio é aquele que participa da natureza da montanha e do gado, do que os nomes, como bem demonstra Ana Maria Machado, são significativas ressonâncias. Integrado ao chão, à terra, diverso entre os demais pela estatura, pela força, ele é o destinatário que só compreende a mensagem quando esta lhe chega, transmutada em canção, pelo amigo Laudelim. É pela força da cantiga que traduzira em lances narrativos o destino do rei atraído a uma armadilha, por traição, que Pedro compreende o recado contido nos versos que passara a repetir, versos cujo sentido o alemão Alquiste não alcança, mas, significativamente, compreende “o profundo” da “força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras” (ROSA, 2001d, p. 98). Nesses lances finais da narrativa, tecida nos movimentos de compreensão e incompreensão de uma mensagem, constantemente reelaborada, não por acaso as palavras são associadas às pedras, resistentes à significação, mas desencadeadoras de sensações, sons, quando integradas ao verso que as “transmuz”, este verbo composto na junção de transmutar e transluzir.

As pedras, que estão na paisagem e nas palavras, podem, afinal, nos conduzir para dentro e para além da narrativa, em movimento semelhante ao que sugere Ana Maria Machado (2013, p. 43) sobre os nomes em Guimarães Rosa, nomes que carregam uma função poética agindo como “signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma, enviando ao conjunto do texto, e mesmo para além do texto”. Dentro do texto, as pedras que constituem morros e nomes circulam também como sinais das atividades variadas de alguns personagens: em relação a frei Sinfrão simbolizando o trabalho constante que fazia em seus ofícios cristãos ao longo da jornada, ofícios pelos quais metaforicamente “carregava pedras”; em relação a Alquiste sinalizando seus múltiplos e variáveis interesses pela natureza, em função dos quais em um lugar “ganhou uma pedra enfeitosa, em formato de fundido e cores de bronze” (ROSA, 2001d, p. 54). Este elemento mineral que circula na narrativa pode, indo além desta, nos reenviar, por exemplo, ao texto “Ao Pantanal”, no qual o itinerário da viagem consta em um bilhete “preso a uma pedra”, lançado por um “aviãozinho” nhelandês.

A pedra responsável por fazer o itinerário chegar às mãos dos viajantes é elemento cuja presença permite interessantes desdobramentos em torno do extenso falar de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, narrativa que parece demandar do leitor uma abordagem miúda, tal como sugere a afirmação inicial do texto sobre a Amazônia: “Só uma maneira de abordagem nos comunica com o imenso: a miúda”⁴¹². Sendo a obra o “imenso”, a miúda pedra de topázio

⁴¹² Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-20,61; p. 1.

que circula no texto é interessante forma de aproximação tanto ao amor entre Riobaldo e Diadorim, como à arte da narração, referida por este narrador a seu interlocutor ao revelar que “estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava [...] E muitos fatos miúdos aconteceram. Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto.” (ROSA, 2001a, p. 546). Por artes dessa narrativa contada miudamente, Riobaldo intenta dar a Diadorim uma pedra de topázio, à qual estão vinculadas as interrogações sobre um amor que, aderido às oscilações em torno do falso e do verdadeiro relativo às pedras preciosas, se apresenta na matéria típica dos minérios:

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de topázio. Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. [...] O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. (ROSA, 2001a, p. 77)

Na fusão de elementos díspares, ar e terra unidos na imagem do pássaro que põe ovos de ferro, o amor se apresenta em ambiguidades, na inconstância do ar e na resistência do metal precioso, aquele que guarda, como Diadorim, o verdadeiro sob o falso, o verdadeiro então irrevelado, indecifrado, da mulher vestida de jagunço e que, pelo falso das aparências, perde a pedra para Otacília. Sem poder aceitar o presente, a pedra vinda de Araçuaí, não é mais Diadorim, mas Otacília a destinatária a receber o presente, mudança de rota que surge acompanhada da reflexão de que o “pássaro que se separa do outro, vai voando adeus o tempo todo” (ROSA, 2001a, p. 459). Esta separação, alteração de movimento do pássaro que antes botava ovos de ferro e passa a voar, apartado do outro, é acompanhada também pela modificação do nome da pedra, modificação retificada pelo narrador, mas não por isso menos significativa: “O seo Habão entregou a ela a pedra de ametista... – eu falei. Alto falei; e não queria que o Alaripe ressoasse: ‘... entregou a ela a pedra...’ Isto é: a pedra era de topázio! – só no bocal da ideia de contar é que erro e troco – o confuso assim” (ROSA, 2001a, p. 584).

Os nomes trocados, como efeito de uma confusão no ato de contar os acontecimentos, guardam sentidos entranhados na dinâmica das relações diversas que Riobaldo estabelece com Diadorim e com Otacília, a primeira ligada à interdição e à guerra, a segunda ao amor estável e ao casamento. Assim, diversamente do topázio, pedra preciosa de cores e formas variadas, variação que marca a trajetória e os nomes de Diadorim, a ametista é uma pedra de cor violeta ligada simbolicamente ao clero, à estabilidade e paz de espírito, valores que Riobaldo busca no consórcio com Otacília. A diferença simbólica entre as pedras parece se confirmar quando, ao aproximar-se dos lances finais de seu extenso relato, Riobaldo relembra o presente valioso ao descrever a arrumação do corpo sem vida de Diadorim: “No peito, entre as mãos postas, ainda

depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário [...] Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista, tanto trazida...” (ROSA, 2001a, p. 616).

A pedra é de ametista nesse momento de revelação, no qual Riobaldo conhece o corpo de mulher de Diadorim, por figurar, talvez, uma impossível restituição do presente que, como ametista, fora anunciado a Otacília – ametista cuja simbologia pode ser, nesse momento, associada a Diadorim, antes chamada Reinaldo e, após a morte, conhecida como Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Sentido de restituição que parece sinalizar justamente a sua impossibilidade, impossibilidade que é da própria narrativa como não raro alerta Riobaldo a seu ouvinte ao dizer que “sou do sentido e do reperdido. Sou do deslembado” (ROSA, 2001a, p. 546). Nesse sentido, aliás, Guimarães Rosa anota interessante observação, em um de seus cadernos, sobre a pedra ametista, vinculando-a justamente à saudade, à indefinição e ao passado: “m%: A ametista, às vezes tão singular. De um roxo nascente, visceral, em que o vermelho e azul não se misturaram bem. Macio e evocador, com aspectos de filme antigo. Não é fria, nem quente, nem morna, nem nada. É mais saudosa que a saudade, flor”⁴¹³.

Na simbologia que reconstrói em suas impressões, inclusive assinalando que a ametista “não é verdadeiramente eclesiástica”, o escritor nos permite ler, na escolha da ametista como pedra confundida com a de topázio, a interpenetração de seus significados, mistura que torna moventes as imagens ligadas ao amor e ao passado recriado narrativamente. Nesse constante jogo de claro e escuro, no que omite, no que revela ao longo de seu extenso monologar, Riobaldo nos permite associar a pedra de cor e formas variáveis à narrativa, ou melhor, a um “saber narrativo”⁴¹⁴, como o sugere Reinaldo Marques, em texto mencionado nas páginas iniciais deste trabalho – um saber que trabalha múltiplas camadas de significação. É ensaiando tratar de tais camadas, responsáveis pela pureza e impureza do texto, responsáveis por um excesso inviabilizador de qualquer tentativa de classificação em gêneros, que Ettore Finazzi-Agrò aciona a imagem da pedra filosofal como um dos caminhos de leitura de *Grande sertão: veredas*.

Em seu estudo intitulado *Um lugar do tamanho do mundo*, Ettore Finazzi-Agrò (2001, p. 30, 31, 28) se vale da ideia de “*Opus Magnum*”, “Grande Obra” ou, ainda, “Obra-mundo” para iniciar a leitura de *Grande sertão: veredas*, texto cuja extensão seria desproporcional em relação às publicações anteriores, *Sagarana* e, no mesmo ano de 1956, *Corpo de Baile*, bem

⁴¹³ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-04, p. 32.

⁴¹⁴ MARQUES, Reinaldo. “A lição de Zefa”. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, PACC/ UFRJ, ano X, n. 2, 2015, p. 11. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-licao-de-zefa/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

como em relação às publicações posteriores, progressivamente mais concisas como o demonstra o “polvilho romanesco” de *Tutameia*. A extensão da obra, sua grandeza gravada no título, seu excesso que a faz dobrar-se sobre si mesma no símbolo de *moebius* (∞), são comentados a partir de algumas possibilidades interpretativas, entre elas a da alquimia do verbo, a “série de atos mágicos, de práticas herméticas graças às quais a matéria se faz Palavra e a palavra se transmuta em Coisa, organizando-se em um *corpus* (*corpus hermeticum*, justamente) no qual física e metafísica se juntariam até ficarem indissolúveis” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 30). A decifração de tais atos mágicos corresponderia a encontrar “aquela Palavra-Coisa, aquela pedra filosofal, cifrada na expressão, que na alquimia toma, de fato, o nome de *Rebis*, isto é, de ‘coisa-dupla’ (*res bis*)” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 30).

Encontrar em uma obra cheia de duplos, de personagens duplos, a “duplicidade primordial” seria “resultado notável” diz o crítico ao sinalizar tal impossibilidade e outra semelhante, a de estancar o texto em um gênero apenas, épico, narrativo ou lírico. Dificuldade de classificação que Roberto Schwarz, lembrado por Finazzi-Agrò (2001, p. 33), resume como necessidade, na insuficiência das palavras que já existiam, de encontrar uma “palavra-coisa” para designar o texto, a qual “segundo a conhecida definição sartriana da linguagem poética, não pretende ser ‘transparente’, mas sim ‘opaca’, ‘símbolo e gozo dela mesma’”. A “palavra-coisa” que explicaria o texto, vinculada à ideia de “Palavra-Pedra da interpretação alquímica” sinaliza, como o sugere o crítico italiano, a unidade do livro, o “absolutismo do verbo” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 33), mas ao mesmo tempo sua inconclusão, sua “imperfeição” que a diferencia das demais produções do autor. A nós, mais do que as indagações sobre os gêneros e o inclassificável da obra, nos interessam os usos que tais críticos fazem da pedra enquanto meio de leitura para uma obra que se vale deste elemento em múltiplos sentidos.

As pedras, em *Grande sertão: veredas*, circulam como dádiva ou dívida amorosa, caso da pedra de topázio; estão no riacho como sinal dos atritos que moldam as convivências – “as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola” –; são sinais da inteireza de caráter de homens como Medeiro Vaz, chefe que Riobaldo elogia como quem se refere a uma montanha da qual nada se perde ou se retira: “Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra” (ROSA, 2001a, p. 33, 47). Das pedras decorrem os metais preciosos correspondentes ao amor – “mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro” –, bem como o metal da valentia de Zé Bebelo, chefe que “era o do duro – sete punhais de sete aços, trouxados numa bainha só!” (ROSA, 2001a, p. 68, 146). É um metal a origem da morte, antes dada como natural, do marido de Maria Mutema, a mulher que mata duplamente pela via mineral: o marido despejando “no

buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido” e o padre Ponte que, prisioneiro de suas confissões de paixão e morte, definhara aferrado aos ritos do sacramento que “entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado” (ROSA, 2001a, p. 241, 239).

Ao confessar publicamente seus crimes, Mutema é conduzida para a cadeia de Araçuaí, a cidade da qual Riobaldo trouxera a pedra de topázio e para onde é reenviada esta personagem pela via dos metais, dos minérios aos quais estão associados, inclusive, Deus e o diabo – polos entre os quais se divide a mulher tomada de prazer nos assassinatos e, posteriormente, arrependida de tal forma que “alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA, 2001a, p. 243). No sertão, como diz Riobaldo ao lembrar o encontro, já na velhice, com Jazevedão, o delegado que “armava um queixo de pedra” para praticar barbaridades que fizeram “muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho aqui”, Deus precisa estar armado: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2001a, p. 35). Se Deus precisa se valer do poder do metal, o poder do lugar, para entrar no sertão, o diabo se esconde, se mistura nos elementos terrenos entre os quais há “até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe?” (ROSA, 2001a, p. 27).

Neste “universozinho” que só pode ser considerado simples se por simples lemos uma dobra, como o sugere Ettore Finazzi-Agrò (2001, p. 42), uma vez que simplicidade “vem de *simplex*, cujo significado original era – ao que parece – ‘dobrado uma vez’”, as pedras e metais circulam como se atraíssem tudo que lhes é próprio, tudo que lhes é externo, incluindo as divindades, Deus e o diabo, multiplicando camadas, dobras de sentido. Desse modo, tornam-se vias para que a crítica, como a sinalizada por Finazzi-Agrò, acesse um texto opaco, “difícil”, como diz Riobaldo a seu ouvinte, e o faça valendo-se da pedra como imagem e signo. Em tais dobras, de uma narração em cujo desenlace Riobaldo diz sentir que “uma coisa, a alguma coisa, faltava em mim. Eu estava um saco cheio de pedras” (ROSA, 2001a, p. 618) e das leituras críticas que sinalizam a resistência e mobilidade da narrativa e dos personagens (as pedras de Riobaldo), encontramos vias para acessar o regionalismo quando referido por Guimarães Rosa.

Para alguns críticos funcionando como pedra fundamental para a qual converge a decifração do texto, para outros pedra de tropeço, uma não desejada mas persistente “pedra no meio do caminho”, se podemos assim nos valer dos famosos versos de Drummond, o regionalismo foi tema de algumas questões lançadas ao escritor em algumas entrevistas que

concedeu. Lendo algumas de suas respostas, parece-nos válido não perder de vista esta imagem/palavra, palavra/coisa, para ensaiar compreender alguns sentidos possíveis do regionalismo, afinal a pedra, matéria entranhada no local, parece vincular-se a este termo estreitamente ligado às fronteiras locais e ao qual a obra do escritor mineiro foi constantemente associada. A resistência da pedra, sua opacidade que é da própria palavra, de um saber narrativo, pode, assim, nos permitir ler de interessantes maneiras as respostas de Guimarães Rosa sobre o tema, entre as quais se destacam as que emitiu em entrevista a Günter Lorenz – diálogo que se tornou famoso não somente por sua extensão, incomum em relação a um escritor que reiterava não gostar de entrevistas, como pelas considerações responsáveis por constantemente confundir o interlocutor.

Lendo este “Diálogo com Guimarães Rosa”, ao longo do qual o escritor afirma serem ambos, entrevistador e entrevistado, dois vaqueiros discutindo ou ainda ser o sertão o lugar de nascimento de Goethe, entramos na dinâmica de suas narrativas para as quais tudo parece convergir. Neste diálogo com Lorenz, assim como na ficção, não é o sertão a se transformar ou se justificar pelo contato com o que podemos considerar o mundo ou o universal, pelo contrário, é a força do lugar, o lugar enquanto linguagem, a redimensionar estes polos de forma a ser possível afirmar que “Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac”, uma vez que “o sertão é o terreno da eternidade [...] No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu: por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua” (ROSA, 1994, p. 49, 50). É para semelhante encruzilhada que Guimarães Rosa atrai seu interlocutor quando questionado sobre conceitos como brasilidade e regionalismo, interlocutor que parece ter de lidar com a tarefa da decifração, tarefa de tradução, que pressupõe a opacidade das palavras, a mobilidade e a instabilidade dos sentidos.

4.3 Regionalismo: contingência e tradução

Ao longo de alguns anos, especialmente a partir da publicação de *Sagarana*, em 1946, Guimarães Rosa colecionou recortes de jornais e revistas dedicados à apreciação de seus textos ou responsáveis por trazer referências sobre os mesmos. Em álbuns encadernados em capa dura, com inscrições nas lombadas, é possível encontrar uma miscelânea de recortes colados e especificados por indicações de autoria, data e local de publicação. Nesta coleção particular, estão presentes textos que abarcam desde notícias sobre o prêmio que o escritor recebera da Academia Brasileira de Letras, em 1936, pelos poemas reunidos em *Magma*, às apreciações

mais extensas dedicadas, sobretudo, aos livros que angariaram intensa atenção da crítica nos anos de 1946 e 1956: *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

Se folheamos, por exemplo, um álbum cuja lombada traz a inscrição “1 – Recortes de jornais”, encontramos uma série de recortes, relacionados à publicação deste primeiro livro de contos, significativa das impressões, não raro dissonantes, em torno de narrativas que pareciam vincular-se à tradição regionalista, embora carregassem uma novidade estética de difícil definição. É a questão do regionalismo a permear as mais diversas leituras responsáveis por gerar controvérsias sobre o valor de uma obra que desencadeara ora uma recepção plenamente positiva como a realizada por Álvaro Lins, ora uma recepção que ponderava qualidades e defeitos como a realizada por Agripino Grieco, textos pertencentes a este álbum e aos quais fizemos menção anteriormente. Lançar um olhar sobre esse conjunto textual, deste e de outros álbuns, é interessante exercício a realizar antes de acessar algumas considerações que o escritor teceu sobre tal classificação, uma vez que o constante retorno da mesma, em relação a diferentes livros, sinaliza razões para a insistência com que esta questão foi proposta por parte de alguns entrevistadores.

Foi enquanto escritor “regionalista, no bom sentido da palavra”, que Francisco de Assis Barbosa saudou João Guimarães Rosa, em artigo publicado em 19 de abril de 1946, por “entrar vitoriosamente na Cidade das Letras”⁴¹⁵. Ao tratar igualmente dessa “estreia no campo de nossa literatura de ficção”, Oscar Mendes aciona o “rótulo de escritor regionalista”⁴¹⁶ pelo qual o autor de *Sagarana* passara a ser apresentado, de forma a explorar melhor os sentidos dessa palavra. Afastando a impressão de que o “escritor regionalista é escritor de voo curto, que não passa do terreiro nacional, quando não apenas municipal e distrital”, Oscar Mendes tece uma definição do escritor associado ao regional que se adequaria ao caso de Guimarães Rosa, cujas narrativas não se encaixavam aos moldes limitativos de um “voo curto”:

[...] o verdadeiro escritor regional, a nosso ver, é aquele que, num cenário característico, especial, único por vezes, sabe fazer viver o drama universal da condição humana. Poderá usar termos regionais para maior pitoresco e cor local, mas apenas como um recurso estilístico e maior força de caracterização.⁴¹⁷

Aliando, nessa perspectiva, o particular e o universal, o crítico sinaliza um caminho interpretativo marcante na apreciação de diferentes leitores, a exemplo de Paulo Rónai, no texto

⁴¹⁵ Em texto intitulado “Sagarana”, jornal *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

⁴¹⁶ No texto “Alma dos livros”, jornal *O Diário*, Belo Horizonte, 14 jul. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

“A arte de contar em ‘Sagarana’”, no qual afirma ser Guimarães Rosa “o autor regionalista de uma obra cujo conteúdo universal e humano prende o leitor desde o primeiro momento”⁴¹⁸. Para Rónai, o autor de *Sagarana* teria afrontado todos os “empecilhos da literatura regionalista” para alcançar uma fatura universal, com exceção do conto “Sarapalha”, a “única vitória do regional sobre o humano em todo o volume”, uma vez que a “descrição de uma região destruída pelas febres avulta sobre o conflito passional das duas personagens”⁴¹⁹. É igualmente a partir dos vínculos com o regionalismo que Antonio Candido, em artigo de 21 de julho de 1946, tece uma leitura sobre *Sagarana* de maneira a vincular o êxito do livro às relações que o público leitor mantinha com a ficção de viés regional. Atraindo leitores por sua feição regionalista, a obra de Guimarães Rosa, “transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado”, alcançaria não somente uma nota de universalidade, como seria responsável por iluminar “todo o caminho feito pelos antecessores” ao construir um “regionalismo muito mais autêntico e duradouro”⁴²⁰.

Tal leitura proposta por Antonio Candido, lastreada em percepções semelhantes, como as de Paulo Rónai e Oscar Mendes, desencadeou, por parte de Sérgio Milliet, um questionamento dedicado não ao caráter regional do texto, mas à sua mencionada universalidade. Ao apresentar o livro do escritor mineiro como “marco de uma nova tentativa regionalista”⁴²¹, Sérgio Milliet dirige a Antonio Candido uma indagação sobre a sua concepção de universalidade, uma vez que tal ideia não lhe parecia aplicável para as narrativas contidas em *Sagarana*. Impossibilidade de associação ao universal que o crítico explica enquanto questão de tradução, uma vez que “o universal é traduzível” e “não perde na passagem de um idioma para outro a sua força”, perda pressentida em relação aos escritos de Rosa, os quais indicariam “exatamente uma incapacidade de interessar o leitor não brasileiro”⁴²². Tal associação estreita ao regionalismo, contraposta inclusive à ideia de universalidade, foi caminho para que Rosário Fusco destacasse as ligações entre o texto rosiano e as produções de autores que o precederam, a exemplo de Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, que publicara, em 1945, *Ermos e gerais*.

⁴¹⁸ Texto publicado no jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Em “Nota de crítica literária: ‘Sagarana’”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

⁴²¹ MILLIET, Sérgio. “Leituras avulsas”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

⁴²² *Ibidem*.

Pautado nessa precedência, Rosário Fusco assinala o livro de Guimarães Rosa como uma dentre outras boas produções de tendência regional, correspondendo a sua contribuição em nossas letras à de uma pedra que se coloca em um edifício: “sua contribuição equivale à da pedra, mais uma, no edifício que se constrói. Uma pedra que se perderá fatalmente, entre as demais, quando o reboco do tempo revestir a construção”⁴²³. Igualando o texto do escritor mineiro a outros que constituiriam um edifício, o da literatura nacional de viés regionalista, o crítico insinua o possível apagamento deste e de outros livros semelhantes que surgissem futuramente, apagamento sinalizado pela imagem da pedra revestida pelo reboco, o que, nas palavras de Fusco, não impediria que “o sr. Guimarães Rosa descanse...carregando outra ou outras...”⁴²⁴ pedras. Não nos distanciando dessa metáfora mineral, à qual nos dedicamos em páginas anteriores e que retorna nas considerações deste crítico de forma a aplinar e igualar a obra do escritor que então estreava em relação a outros que o precediam, podemos perceber algumas alterações de recepção por ocasião da publicação de *Corpo de baile*, o outro livro ou outra pedra apresentada em 1956.

Assim, em artigo intitulado “A volta de Guimarães Rosa”, Renato Jobim retoma o caminho de leitura do texto rosiano pela via regional ao afirmar que *Corpo de baile* “prolonga a experiência regionalista do livro de estreia”⁴²⁵, de maneira a notar nesta experiência não uma repetição, mas um aguçamento do trabalho artístico com a linguagem responsável por impor dificuldades aos leitores. É nesse sentido que aciona a imagem das pedras para indicar não uma prosa semelhante a modelos anteriores, mas uma prosa que parecia resistir às tentativas de interpretação: “em *Corpo de baile* há páginas inteiras em que a nossa percepção esbarra como diante de um muro de pedra esbarram os nossos anseios de liberdade”⁴²⁶. As dificuldades desencadeadas pela “linguagem do autor”⁴²⁷ são motivo de algumas ressalvas que Rubem Braga entremeia aos elogios a *Corpo de baile*. Em sua leitura, tais dificuldades se vinculariam ao fato de que o escritor “padece de um preciosismo regionalista”, o que o faz indagar “até que ponto Guimarães Rosa poderia chegar mais perto da língua geral sem perder o forte sabor de sua gente e de sua terra”⁴²⁸. Preciosismo que Saldanha Coelho relaciona não aos “regionalismos”, mas às

⁴²³ Em “Entre a perfeição e a pândega”, *A Vanguarda*, 21 jun. 1946, localidade não especificada. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R01.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Artigo publicado no *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ BRAGA, Rubem. *Corpo de baile*. *Jornal Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴²⁸ Ibidem.

“deformações de linguagem, que a nenhum título se justificam”⁴²⁹ – impressão negativa que ressoa com maior intensidade na leitura de Adonias Filho.

Em artigo intitulado “Corpo de baile: um equívoco literário”, Adonias Filho não somente assinala o que considera barroquismos do texto, avessos à interpretação, como se contrapõe à impressão, propagada por alguns leitores, de que a produção de Guimarães Rosa corresponderia a uma renovação literária com tons de universalidade. Para este crítico, semelhante equívoco necessitava “ser imediatamente desfeito”, uma vez que “situado no regionalismo [...] Rosa não acrescentou coisa alguma. Revigora, quando muito, como já acontecera com *Sagarana*, uma tradição”⁴³⁰. As severas ressalvas desse crítico em contraposição a leituras que consagravam uma prosa que superaria o regional são exemplares do “dilema” apontado por Valdemar Cavalcanti, em artigo posterior à publicação de *Grande sertão: veredas*, o dilema entre a “destruição e a canonização pura e simplesmente”⁴³¹. Ao indicar o fato de que “se formaram em torno de Guimarães Rosa, dois partidos” em razão dos quais era difícil “colocar-se alguém prudentemente à distância dos ardorosos debates formados”⁴³², Valdemar Cavalcanti ensaia tomar uma posição mediana, apreciadora de qualidades e excessos, de forma a não optar por um dos lados de um debate sobre o qual Alcântara Silveira se demorara um pouco mais.

Em seu texto dedicado a *Corpo de Baile*, Silveira comenta as controvérsias desencadeadas em torno deste livro enquanto lastro daquelas ocorridas por ocasião do lançamento de *Sagarana*, exemplificadas nas opiniões divergentes de Antonio Candido e Sérgio Milliet. É a questão sobre a universalidade e/ou a regionalidade do texto a reacender um debate em que “para uns, o livro é regionalista, pois dificilmente será compreendido por estrangeiros, mas outros que, erradamente enxergam no regionalismo uma diminuição, logo protestam, classificando as novelas de universais”⁴³³. Sem invalidar a importância do regionalismo em nossas letras, mas frisando que o espanto diante dos livros de Rosa se devia aos limites de uma “prosa incolor e incharacterística de muitos de nossos regionalistas”, Alcântara Silveira parece assinalar menos a possibilidade do que a impossibilidade de

⁴²⁹ Em “‘Corpo de baile’, livro difícil”, coluna “Prelo e estante”, jornal *A Noite*, sem localidade, 3 abr. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³⁰ Artigo publicado no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho de 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³¹ Em “Jornal literário”, *O Jornal*, São Paulo, 23 set. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Artigo publicado no *Diário de São Paulo*, 22 abr. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

estabelecer um juízo sobre o escritor mineiro: “Guimarães Rosa constituiu-se em algo novo e à parte na literatura nacional, seja como estilista, seja como regionalista”⁴³⁴.

As questões de estilo responsáveis por tais controvérsias conduzem Dante Costa a igualmente enfatizar a novidade de um “livro difícil e duro, poderoso e humano, incômodo ao julgamento e até à leitura”⁴³⁵, adjetivos que Rachel de Queiroz desdobra em sua leitura sobre *Corpo de baile* ao acionar para o livro a imagem de um obelisco. Diz a escritora que, “suscitando apaixonados debates, ais de admiração, cólera de escandalizados”, o livro permaneceria “imenso”, “imenso em todos os sentidos, feito um marco, feito um obelisco”, monumento diante do qual “muitos não lhe decifrarão os intencionais mistérios, os caprichados hieróglifos. Mas nenhum lhe negara a estranha beleza do jogo de massas, aquele vulto espetacular, aquela grandeza paradoxal, ao mesmo tempo tão primitiva e tão refinada”⁴³⁶. Permitindo ao leitor encontrar nesta ideia de uma prosa que figurava um “vulto espetacular”, de uma “grandeza paradoxal”, uma imagem aparentada ao morro que emite recados, de difícil decifração, presente no conjunto de novelas às quais se refere, Rachel de Queiroz sinaliza com mais intensidade os desafios de leitura que o trabalho do escritor mineiro continuaria a impor aos seus leitores.

Assim, a publicação ainda em 1956 de *Grande sertão: veredas* torna mais aguçada a impressão de que seria Guimarães Rosa um caso singular na cena literária nacional, constituindo suas obras, em expressão de Gilberto Freyre, “um desafio, além de ser um experimento” que “perturba”, cujo estilo “artístico e telúrico ao mesmo tempo” faz com que não seja “fácil de classificá-lo”⁴³⁷. São os problemas de classificação, de vinculação do texto a uma tradição, a tradição regionalista, que retornam nos comentários de alguns intérpretes de maneira a conduzi-los a releituras que ora validam ora invalidam semelhante vínculo. É enquanto ressonância de tais dúvidas e debates que Herculano Pires apresentara a então recente publicação de Rosa, ao dizer que o livro, responsável por “abalar de novo os alicerces de nossa cidadela literária”, estava nas livrarias “disfarçado em história regional, sem oferecer perigo”⁴³⁸. Insinuando desse modo os riscos de leitura de uma obra que se revelava, em sua ousadia, uma

⁴³⁴ Artigo publicado no *Diário de São Paulo*, 22 abr. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³⁵ Em “Corpo de baile”, coluna “Cultura e vida popular”, jornal *O Dia*, Rio de Janeiro, 13 maio 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³⁶ Em “Corpo de baile”, seção “Última página”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³⁷ Em “Um escritor experimental”, seção “Pessoas, coisas e animais”, *O Cruzeiro*, 4 maio 1957. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴³⁸ Em “Grande sertão: veredas”, seção “Sabatina Literária”, *Diário da Noite*, São Paulo, 28 jul. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

“bomba literária”, Herculano Pires indicia tanto as surpresas quanto os incômodos com os quais os leitores especializados pareciam ter de lidar ao se depararem com o que Raul Lima chamou de um estilo “um tanto íngreme”⁴³⁹.

Diante do extenso livro publicado sequencialmente às novelas de *Corpo de baile*, alguns críticos se dedicaram a registrar a surpresa e o impacto decorrentes da leitura, outros reforçaram antigas ressalvas e houve, ainda, quem retornasse a impressões anteriores para reelaborá-las. É fazendo notar a surpresa e o estranhamento decorrentes do contato com o texto, que Maurítônio Meira parte da possibilidade de ser *Grande sertão: veredas* uma novela de *Corpo de baile* que “cresceu tanto que virou romance”, para sinalizar o fato de ser este um “romance estranho: não há uma aberturazinha no interior do livro para um capítulo”, constituindo num bloco único uma “prosa espessa, de cipoal dos gerais”⁴⁴⁰. Assinalando positivamente a surpreendente composição formal do romance, Luiz Martins apresenta *Grande sertão: veredas* como um livro “extraordinário”, “difícil”, “intraduzível, áspero, agreste, profundo”, de uma “força, um colorido que fere, deslumbra e desnorteia”⁴⁴¹. Impressão que pode ser significativa para compreender por um lado o entusiasmo com que críticos como Sérgio Milliet receberam o texto e, por outro, os incômodos que continuaram a permear leituras como as de Adonias Filho.

Se Adonias Filho ressalta uma vez mais as dificuldades de interpretação impostas por um texto com o qual parecia impossível comunicar-se, impressão endossada por Nelson Werneck Sodré, para quem o interesse em torno dos livros de Rosa provinha “do fato de não serem entendidos” nem pelos “leitores comuns” nem pelos “homens de letras”⁴⁴², Sérgio Milliet não tece ressalvas, antes ressalta a importância de um romance que corresponderia ao “grito de independência de nossa literatura”⁴⁴³. Sem deixar de mencionar a tradição regionalista, mas não mais indicando o autor mineiro como um entre os demais escritores alinhados a esta tradição, como o fizera a propósito de *Sagarana*, Milliet assinala *Grande sertão: veredas* como o “grande acontecimento linguístico e literário do século”. Sinalizando o fato de que a obra, um “romance excepcional”, “escapa ao juízo da crítica”⁴⁴⁴, Sérgio Milliet indica os desafios de interpretação

⁴³⁹ Em “Grande sertão: veredas”, seção “Livros e fatos”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴⁰ Em “Grande sertão: veredas”, coluna “Plantão Literário”, sem localidade e data. Na página em que este e outros recortes estão colados, consta em caneta azul a informação: “Dia do lançamento. 17 de julho de 1956”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴¹ Em “Grande sertão”, coluna “A sociedade”, sem localidade e data. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴² Em “Notas de crítica: um caso singular”, jornal *Última Hora*, São Paulo, 16 nov. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴³ Em “Vida intelectual: Grande Sertão: Veredas”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

responsáveis ora pela busca de uma maneira de classificar o texto, ora pela afirmação da impossibilidade de fazê-lo.

Enquanto forma de associar o texto a uma tendência e, assim, ensaiar um caminho interpretativo, Assis Brasil trata da novidade da obra rosiana como elaboração do regional liberto de antigos moldes, de forma a conduzir-nos “às raízes do regionalismo”⁴⁴⁵ – ideia de raízes que parece ecoar na leitura de Fábio Lucas ao sugerir um mergulho na cultura local que permitiu a Guimarães Rosa afrontar modelos vigentes construindo uma obra mediante a qual “o modelo regional impôs-se ao pensamento metropolitano”⁴⁴⁶. Indicação de aprofundamento do viés regional que encontramos igualmente na recepção de Wilson Martins, cuja leitura indica *Grande sertão: veredas* como “uma nova experiência e uma experiência decisiva: a do romance regionalista”, romance “capaz de permanecer como um dos marcos mais importantes da nossa literatura regional”⁴⁴⁷. Experiência que corresponderia, na leitura de Dirce Cortes Riedel, ao desvencilhamento de um regionalismo “convencional, para turistas” de maneira a alcançar “a essência do mundo sertanejo”⁴⁴⁸ – superação do convencional sugerida por Antonio Candido a partir do traço fundamental do romance, a transcendência do regional.

Se nestas impressões o regionalismo se mantém como uma das chaves de acesso ao texto, um regionalismo ora reformulado ora rasurado, na percepção de leitores como Lúcio Cardoso, Affonso Ávila e Adolfo Casais Monteiro este não seria mais um caminho válido de interpretação crítica. Para Lúcio Cardoso, *Grande sertão: veredas* não era “um livro regional”, mas “um grande, o primeiro livro totalmente brasileiro”⁴⁴⁹, caráter nacional, que não se reduziria à metonímia regional, igualmente destacado por Affonso Ávila ao afirmar que “não existem questões regionais na arte de Guimarães Rosa”, sendo este o nosso “romancista mais autenticamente nacional”⁴⁵⁰. Mais enfático na recusa do regionalismo quando o assunto era a obra do escritor mineiro foi Adolfo Casais Monteiro que, em artigo intitulado “Guimarães Rosa não é escritor regionalista”, ressaltara que a “maior injustiça que se pode fazer a Guimarães

⁴⁴⁵ Em “Guimarães Rosa e a literatura brasileira III – Linguagem brasileira (conclusão)”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴⁶ Em “Guimarães Rosa e a crítica oficial”, “Noticiário cultural”, *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, set. 1959. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁴⁷ Em “Um novo Valdomiro Silveira II (conclusão)”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁴⁸ Em “O mundo sonoro de Guimarães Rosa”, *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, nov. 1963. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁴⁹ Na coluna “Diário não íntimo”, jornal *A Noite*, sem localidade, 21 dez. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁵⁰ Em “A autenticidade em Guimarães Rosa”, *O Estado de Minas Gerais*, 27 jan. 1957. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R12.

Rosa é chamar-lhe autor regionalista, pois que esta designação, a significar alguma coisa, só pode ser que, mimoseando com ela um autor, se pretenda recusar-lhe validade universal”⁴⁵¹. Para este crítico, ainda que o escritor estivesse “ao tempo de Sagarana, com um pé no regional e outro no universal”, a experiência de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* conferia-lhe plena universalidade.

É este último livro motivo de algumas indagações lançadas ainda por Casais Monteiro em artigo dedicado ao romance nacional, indagações que sinalizam os impasses de recepção e classificação do texto: “não será, como foi o ‘Ulisses’, uma inamovível pedra no meio do caminho, que terá enorme ‘importância’ – mas sem que dela possa sair qualquer continuidade do romance brasileiro? Que influenciará, sem dúvida, mas que será, irremediavelmente, uma exceção?”⁴⁵². Acionando uma comparação, que se tornara frequente, entre a obra de Guimarães Rosa e a de James Joyce, este crítico nos permite perceber, a partir de tais interrogações, os problemas colocados por um romance que se destacava tal como uma “exceção” ou uma “pedra no meio do caminho”, despertando fascínios e dificuldades não somente por parte de leitores que se dedicaram a comentar o texto, como também por parte de escritores que ocupavam a cena literária nacional. Como sugerido em nota publicada pelo periódico *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, a obra do mineiro tornara-se “polo de atração aos debates e às investigações dos críticos, ensaístas e escritores de seu tempo”, de maneira a ser possível afirmar que “a fortuna do escritor, na formulação sartriana, reside nisto: desassossegar os contemporâneos”⁴⁵³.

Lançando um olhar para as notas e comentários recolhidos em álbuns pelo escritor, sobre os quais fizemos até aqui um breve panorama, parece ser de fato o desassossego uma palavra pertinente para sintetizar os diferentes movimentos e ruídos de leitura surgidos desde a publicação de *Sagarana*. Se em relação a este livro houve quem atribuísse o sucesso de recepção ao fato de ser o seu autor um diplomata, a quem os críticos elogiavam visando a alguns benefícios pessoais e políticos, após a experiência de leitura de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, o talento do escritor e o fascínio exercido pelas obras, seja para enaltecê-las ou refugá-las, não seriam mais questionados. Como sinalizado nos comentários anteriormente mencionados, avultara tanto aos olhos de alguns críticos a produção do escritor mineiro, que se tornara ela não uma pedra a mais no edifício regional, para usar a metáfora de Rosário Fusco a

⁴⁵¹ Em “Guimarães Rosa não é escritor regionalista”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1958. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁵² Em “O romance em ascensão”, *O Estado de S. Paulo*, 16 fev. 1957. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁵³ Em “Guimarães Rosa, mais uma vez”, “Noticiário cultural”, *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1959. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

propósito de *Sagarana*, mas um obelisco indecifrável. Para alguns leitores especializados, tal como pedra que desafia e desassossega, a obra rosiana demandou constantes reelaborações, o que percebemos nos mencionados juízos de Sérgio Milliet, bem como nas recorrentes considerações em torno da feição regional dos textos elaboradas por Wilson Martins e Tristão de Athayde, por exemplo.

Wilson Martins ensaiou em mais de um momento a leitura das obras de Guimarães Rosa pela via regionalista, de forma a sinalizar desde o “lugar” ocupado pelo escritor na literatura brasileira às complicações que este mesmo lugar parecia provocar. Assim, se em artigos de 1956, alinhava o escritor à tradição de Valdomiro Silveira e Afonso Arinos para “bem situá-lo no lugar que é o seu, na ‘estante’ que lhe pertence”, vínculos que se estendiam à experiência de *Grande sertão: veredas*, em texto publicado em 1965 a “originalidade do estilo” e os traços “exasperadamente regionais” são apontados como fatores que “desorientaram por completo alguns críticos”, tornando-se motivo para a conclusão de que “ainda não passou, para o sr. Guimarães Rosa, o tempo da crítica literária; é bem provável que esteja apenas começando”⁴⁵⁴. Tempo pautado por mudanças interpretativas como as que efetuara Tristão de Athayde em comentários distintos, um dedicado aos contos de *Sagarana* e *Corpo de baile*, no qual afirmara que em Rosa “o regionalismo é de um tipo muito diferente dos regionalistas anteriores”, pois pautado num “caráter universal”⁴⁵⁵ e outro, em análise inversa, posterior a *Primeiras histórias*, quando afirma que “nada é mais estranho à sua literatura do que o regionalismo. Será sertanista, mas não regionalista”⁴⁵⁶.

Afastar este adjetivo corresponderia em muitos sentidos a uma consagração que um comentário publicado, em 1964, na revista *AABB* dimensiona, uma vez que ao tratar do conto “Os chapéus transeuntes”, o comentarista tem o cuidado de dizer que “nosso objetivo não alimenta a ambição de definir ou criticar, porque, afinal, trata-se de Guimarães Rosa. E Guimarães Rosa é indefinível”⁴⁵⁷. Tal consideração indicia não somente um reconhecimento responsável por deslocar o escritor, por sua originalidade, de qualquer lugar ou classificação específica em nossas letras, como também uma impossibilidade de associação do mesmo ao

⁴⁵⁴ Em “Jôe Guimarró”, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 1965. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R08.

⁴⁵⁵ LIMA, Alceu Amoroso (Tristão de Athayde). “O conto no Brasil – V”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 ago. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

⁴⁵⁶ Em “O transrealismo de G. R.”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1963. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁵⁷ Em “Chapéus transeuntes”, *Revista AABB*, Rio de Janeiro, nov. 1964. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R09.

cânone ou à produção de seus contemporâneos em muito responsável pelo mencionado desassossego de muitos escritores.

E não somente os artistas que estreavam seriam medidos pelo sucesso ou insucesso na comparação com o autor de *Grande sertão: veredas*; autores como José Américo de Almeida e Manuel de Oliveira Paiva não escaparam de ressalvas críticas decorrentes de leituras comparativas – este último, na avaliação de Alcântara Silveira, tendo padecido da falta de “coragem que teve Guimarães Rosa de criar uma nova forma de linguagem”⁴⁵⁸. É pela via das comparações que Manuel Bandeira recepciona o romance *O livro de Daniel*, de Paulo Dantas, de maneira a assinalar que o escritor “tem que aprender ainda o caprichado pertencido de Guimarães Rosa, com quem todos teremos sempre que aprender”⁴⁵⁹ – estilo “caprichado”, colocado como nota mais alta em relação aos demais, que se tornou motivo de interessante referência de Rachel de Queiroz.

Em crônica intitulada “Língua”, ao comentar as impressões despertadas pelas “histórias de bichos e caboclos” que andava “contando ultimamente”, a escritora reproduz ao leitor o que lhe diziam os familiares: “– ‘Está ficando um Guimarães Rosa dos pobres!’ – Assim caçoam comigo aqui em casa”⁴⁶⁰. Sem a acidez de José J. Veiga ao reprovar a tendência da crítica em atrelar “inevitavelmente ao carro de Guimarães Rosa” todo escritor que “absorve, sem copiar, uma forma caracteristicamente brasileira de expressão”, Rachel de Queiroz apresenta semelhante comparação como uma “acusação” que “assusta”, pois, nos diz a cronista, “por mais que eu admire o mestre de Grande sertão, e bastantemente o inveje, não creio que o ande imitando”⁴⁶¹. A justificativa responsável por afastar a hipótese de imitação se relaciona à explicação de um processo criativo que passa pela ideia de regionalismo:

o rumo a que me atiro e com tão pouco resultado que nem entendem o que quero – é mais na linha tradicional dos regionalistas (embora eu tenha horror a essa palavra) –, linha traçada pelo velho Simões Lopes e companheiros: apenas tento registrar expressões costumeiras, botar em uso a sintaxe já existente, – e aí é que está o ponto – acomodando-me eu a ela, em vez de acomodá-la a mim, como é o caso do mestre Rosa.⁴⁶²

Ainda que marcando uma enfática recusa à palavra “regionalista”, a escritora a aciona em decorrência de sentidos que lhe pareciam pertinentes à sua ficção, tal como o sentido de

⁴⁵⁸ Recorte sem localidade e título de periódico; ensaio intitulado “Um centenário”, 15 jul. 1961. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁵⁹ Crônica intitulada “Daniel”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1961. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁶⁰ Em “Língua”, seção “Última página”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, sem data. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R09.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Ibidem.

registro de “expressões costumeiras”, o qual não parecia se adequar ao trabalho de criação, inclusive sintático, do escritor mineiro. Tal necessidade de aproximação a um conceito que rejeitava, mas que poderia distinguir a sua arte daquela praticada por Guimarães Rosa, é significativa das relações de atração e repulsa em relação ao regionalismo que o tornaram assunto marcante nas raras ocasiões em que o escritor concedera entrevistas. Enquanto via de acesso às obras, seja para associá-las a uma tradição seja para distingui-las da mesma, o regionalismo, inscrito em muitos dos recortes colecionados pelo escritor, é ponto de interesse já em um diálogo, conduzido por João César Borba, em 1946, por ocasião da publicação de *Sagarana*. Ao longo deste diálogo, momento em que “o homem e a sua obra” compareceram “pela primeira vez numa entrevista de jornal”, Guimarães Rosa comenta a questão regional ao ser interpelado sobre suas próximas publicações e a manutenção de uma feição regionalista nas mesmas:

– O regionalismo de Sagarana talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência. À medida que vou vivendo e sonhando, participando de um mundo diferente do da minha infância, vou sentindo que mais tarde serei capaz de me tornar um escritor da cidade, quando os fatos e as pessoas de hoje forem partes da minha memória, constituírem lembranças e saudades, como as de Cordisburgo e Itaguara que me fizeram escrever Sagarana.⁴⁶³

Sem recusar semelhante conceituação, o escritor a associa a uma contingência, uma eventualidade, uma vez que não corresponderia a uma intenção estilística, uma conformação a um gênero que definiria o texto. Enquanto traço contingencial, o regionalismo estaria ligado a um trabalho de rememoração de “fatos e pessoas” vinculados a lugares como Cordisburgo e Itaguara, mais próximos de um imaginário rural do que urbano, sendo este último o que o poderia tornar um “escritor da cidade”. Além da referência aos espaços interioranos, ao regionalismo estaria também associada certa feição documental das narrativas, com exceção de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, sobre a qual o escritor diz ser possível “sentir melhor a linha do destino incidindo sobre o homem” uma vez que “a ação acha-se praticamente despojada, quanto ao afã de documentação, do caráter regional”⁴⁶⁴.

Se nestas considerações encontramos uma aproximação do regional que pressupõe um delineamento mais explícito do mesmo, nos comentários tecidos em decorrência de outra entrevista, concedida a Ascendino Leite, tal questão parece ser colocada sob desconfiança ou suspensão. Publicada poucos dias após o diálogo com João César Borba, essa entrevista traz, entre outras perguntas, uma dedicada ao conceito recorrentemente associado às narrativas de

⁴⁶³ BORBA, João César. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”, jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R02.

⁴⁶⁴ Ibidem.

Sagarana, sobre o qual Guimarães Rosa é convocado a opinar. Tal questionamento surge, à maneira de uma provocação, após o escritor tecer um comentário sobre as muitas narrativas que poderia escrever tendo como motivo os animais que observara em zoológicos como o de Hamburgo. Narrativas que não resultariam em livro não somente pelo risco de deixar o público “enfarado, enjoado com os detalhes, de que tanto gosto”, como também pelo “perigo de me rotularem de ‘animalista’, e eu detesto que me atribuam especializações” – referência a rótulos que dá ensejo ao seguinte diálogo:

- Por falar nisso, aceita que se classifique de “regionalista” a série de novelas reunidas no *Sagarana*?
 - Aceito tudo. Fico neutro, nesta matéria.
 - Mas, qual a sua concepção de “regionalismo” ou como entende que deve ser encarado como processo de estilização?
 - Pergunte de outro jeito, por favor. Eu hoje estou preferindo ir do concreto ao abstrato.
 - Qual o motivo que o levou a escrever *Sagarana* e em que proporção contribuiu para isso o seu sentimento das coisas de sua terra?
- O criador de “Conversa de bois” define-se com estas palavras:
- Na sua pergunta já está metade da resposta. Saudade 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. E, ainda naquela ocasião eu achava que, não podendo compor fábulas só com animais, que são “retilíneos”, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus, menos uniformizados, mais sem “pose”, mais inconventionais que a gente do asfalto. Com eles, no seu habitat, pode-se deixar a solta a poesia, sem prejuízo do realismo [...] E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na cidade a natureza exterior também representa mas de modo quase invisível. Na roça, o diabo ainda existe.⁴⁶⁵

Apresentando dinâmica diversa daquela estabelecida com João César Borba, esta entrevista dá a perceber um escritor que parece não se adequar aos ritmos propostos pelo interlocutor que, compelido à negociação de sentidos, elabora e reelabora questões para as quais não alcança respostas diretas. Escapando à objetividade ou, ainda, a uma escolha que incidiria sobre uma classificação, Guimarães Rosa se furta à aproximação com o regionalismo, antes associado a uma contingência. Assim, ao dizer que aceita tudo e que fica neutro quanto a esta rotulação, ele confere a outrem, leitores e críticos, a responsabilidade de classificação, responsabilidade de recepção para a qual Ascendino Leite insiste em agregar o juízo autoral ao perguntar sobre uma concepção pessoal sobre o regionalismo. O pedido do escritor para que tal pergunta fosse reformulada, pois desejava “ir do concreto para o abstrato”, foi interpretado por Mônica Gama (2013, p. 108), em sua tese dedicada ao autor mineiro, como uma recusa que “significava sair do rótulo de regionalismo”.

⁴⁶⁵ Entrevista intitulada “Arte e céu, países de primeira necessidade...”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R02.

Para esta pesquisadora, que se dedicou a comentar documentos diversos do arquivo de Guimarães Rosa visando tratar da construção de sua imagem autoral, a negação de tal classificação ligava-se à desestabilização da imagem de autor regionalista com que fora recebido tanto de forma positiva como negativa, recepção que o colocara na difícil posição de “encontrar formulações que agradassem leitores com diferentes visões sobre o regionalismo” (GAMA, 2013, p. 111). Ainda que seja possível, como nos sugere Mônica Gama, ler as respostas concedidas a Ascendino Leite enquanto recusa de uma “especialização”, de um rótulo, ou, ainda, enquanto opção conciliatória que não desagradasse leitores que divergiam sobre a questão regional, é exercício interessante interpretar as mesmas como via não para a desestabilização da imagem de autor regionalista, mas desestabilização de um sentido único para uma palavra ou, inversamente, de uma palavra única para seu trabalho ficcional. Por esta via, essas e outras entrevistas, especialmente a que concedera anos depois a Günter Lorenz, possibilitam ao leitor encontrar não uma rasura da palavra, mas seus desdobramentos, pelos quais vislumbramos fragmentos do trabalho de pesquisa marcante na composição dos textos do escritor mineiro.

Assim, ao pedir a Ascendino Leite que reformulasse a questão, indo do concreto ao abstrato, Guimarães Rosa pode estar sugerindo um movimento que explicitara em diálogo com Pedro Bloch, em 1963. Ao longo desta “Não entrevista de Guimarães Rosa”, transcrita à revelia do escritor, que explicara ser avesso a entrevistas por não gostar do “transitório, do provisório” e sim do “eterno”⁴⁶⁶, o processo de criação literária é colocado em pauta em mais de um momento. A partir de uma indagação sobre o rebuscamento de seus contos, o escritor comenta seu hábito de anotar em cadernetas o que observava durante as viagens a Minas Gerais, sendo não apenas as designações, os nomes das coisas, mas as sensações que elas provocavam a razão dos registros: “o caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie tem voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, em cada momento [...] Não quero palavra mas coisa, movimento, voo”⁴⁶⁷.

Seguindo esta sugestão, podemos compreender que Ascendino somente alcança uma resposta sobre o regionalismo quando aciona, no lugar desta palavra, uma expressão que pressupunha sensações, a expressão “sentimento das coisas de sua terra”. É a partir da referência a um sentimento, as saudades da terra, que os elementos recriados ficcionalmente se dão a perceber na vinculação com um lugar e uma cultura específica, a cultura campesina, à qual

⁴⁶⁶ BLOCH, Pedro. “Não entrevista de João Guimarães Rosa”, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1963. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

estão associados os “capiaus”, personagens não uniformizados e “mais inconventionais que a gente do asfalto”⁴⁶⁸. Além desta distinção entre a cidade, o asfalto, e a roça, distinção igualmente sinalizada na entrevista a João César Borba, Guimarães Rosa marca a relevância da natureza, não como cenário, mas como personagem nos espaços rurais que, transmutados em literatura, permitem com verossimilhança tratar, inclusive, do diabo não apenas como sugestão mística, mas como presença entre os homens. Tais coordenadas reaparecem não somente na carta a João Condé sobre as narrativas de *Sagarana*, projetadas como fábulas que não sendo somente sobre animais colocavam em cena o “povo do interior, sem convenções, poses”⁴⁶⁹, como também reaparecem na entrevista concedida em 1965 a Günter Lorenz. É ao longo deste diálogo, lido por João Adolfo Hansen na chave da contradição e do paradoxo, que o escritor parece praticar o que dissera a Bloch sobre seus textos: “eu não crio facilidades, crio dificuldades. Só acredito no eterno”⁴⁷⁰.

Em artigo intitulado “A imaginação do paradoxo”, João Adolfo Hansen (2006, p. 103, 104) comenta a dinâmica dessa entrevista a partir do que considera a articulação de “duas máquinas discursivas de determinações distintas”: o discurso do entrevistador, pautado num “sistema de interpretação lógico”, que relaciona à contradição o que escapa a este sistema, e o discurso “fabulador/fabulista” do entrevistado, responsável por provocar um “curto-circuito nas categorias lógicas” ao expressar-se por meio de paradoxos. Se, por um lado, o discurso de Lorenz, sua intenção de interpretar e traduzir as respostas, “não admite que dois contrários contraditórios possam ser verdadeiros ou válidos simultaneamente”, por outro, o discurso de Guimarães Rosa se dá justamente na afirmação de “dois sentidos contrários simultaneamente válidos” (HANSEN, 2006, p. 104), afirmação correspondente ao paradoxo. Extraindo algumas possibilidades dessa dinâmica que dá a perceber, mais do que um efeito humorístico resultante do jogo de compreensão e incompreensão, uma poética da linguagem expressa pelo escritor, João Adolfo Hansen sinaliza interessante via para a leitura da brasilidade e do regionalismo quando associados ao que considera o paradoxo central do diálogo: a questão política.

É esta questão a introduzir o diálogo ocorrido por ocasião do Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965, uma vez que Günter Lorenz parte do fato de Rosa ter abandonado uma conferência sobre o compromisso político do escritor para questioná-lo sobre

⁴⁶⁸ Em LEITE, Ascendino. “Arte e céu, países de primeira necessidade...”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R02.

⁴⁶⁹ Em “Confissões: ‘Sagarana’”, jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R02.

⁴⁷⁰ BLOCH, Pedro. “Não entrevista de João Guimarães Rosa”, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1963. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

esse tema. Confirmando que a temática lhe desagradava, Guimarães Rosa tece algumas considerações que sugerem tanto a recusa da política como elemento norteador da atividade artística, como a validação de um teor político se por isso se compreende a responsabilidade do artista em relação à humanidade. E tal responsabilidade corresponderia não ao imediatismo do presente, mas ao futuro ou, ainda, à eternidade: “acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem” (ROSA, 1994, p. 42). Pensar a eternidade ou a ressurreição do homem é movimento que se constitui, mais do que na língua, na linguagem, a partir da linguagem (a palavra e seus silêncios), sendo este o elemento fundamental da criação literária. Pela linguagem, enquanto meio de conservação e renovação da vida, o escritor sinaliza a sua poética de maneira a aproximá-la não de uma *práxis* imediata do homem, mas da mística da criação divina, uma vez que “Deus era a palavra e a palavra estava com Deus” (ROSA, 1994, p. 52).

Os vínculos indissociáveis entre Deus e a palavra, figurados no “catálogo esparso” que publicara em 1962, ao qual nos dedicamos em páginas anteriores, são indicados como eixo de uma busca pelos sentidos, o “sentido original” (ROSA, 1994, p. 48) das palavras, inerente a um trabalho para o qual não haveria limites conceituais. Não havendo limites para o desejo de “voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma” (ROSA, 1994, p. 48), chega-se igualmente à ausência de limitações quando as palavras em relação às quais o escritor é convocado a opinar se referem ao trabalho não de criação literária, mas de interpretação crítica. Assim, diante de questões relacionadas a conceitos como regionalismo e brasilidade, o escritor sinaliza não um único sentido ou uma única possibilidade interpretativa, mas possibilidades múltiplas que não excluem dificuldades, disparidades, imprecisões que podem ser lidas na chave do paradoxo, termo recorrente neste diálogo e pelo qual Hansen tece sua leitura, ou, ainda, na chave da arte que enseja retornar as palavras às origens, momento de criação, de indefinição, em que as coisas díspares não se excluem, antes se atraem.

É preciso que o interlocutor, Lorenz e nós leitores, consideremos especialmente esta última via para ensaiar compreender algumas afirmações do escritor de maneira a percebê-las como contribuições para um debate do qual foi por vários intérpretes isolado como um caso singular, uma exceção, responsável por superar as questões locais às quais estaria vinculada, especialmente, a ideia de regionalismo. Se diferentes críticos, como os recortes colecionados pelo escritor demonstram, se posicionaram ora pela defesa da universalidade dos textos ora pela defesa do caráter particular, regional, dos mesmos, o que Guimarães Rosa parece insinuar é a inviabilidade de tais oposições no que continham de excludente, inviabilidade que os traços biográficos que expõe parecem confirmar. É em decorrência dos lances biográficos que

apresenta, da ênfase que confere ao fato de ser mineiro, um “homem do sertão”, que Günter Lorenz pergunta se tal procedência o “inclui no importante grupo de literatos brasileiros denominados regionalistas”. Questionamento sobre o qual o escritor mineiro responde:

Sim e não. É necessário salientar pelo menos que entre nós o “regionalismo” tem um significado diferente do europeu, e por isso a referência que você fez a esse respeito em sua resenha de *Grande sertão* é muito importante. Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de “regionalista”. Ah, a dualidade das palavras! Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o “regionalismo”, ou seja, para o sertão ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes: é impossível separar minha biografia de minha obra. Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão... (ROSA, 1994, p. 31)

Apresentando duas informações contrárias e simultâneas, a afirmação e a negação, Guimarães Rosa acolhe e refuta essa adjetivação, de forma não a esclarecer os sentidos do regionalismo, mas a indicar o que podemos considerar um problema de tradução. Nesse diálogo com um interlocutor alemão, assinalado como leitor perspicaz de sua obra, o escritor frisa uma palavra que, na transposição de um idioma ao outro, não corresponderia ao adjetivo “regionalista” na literatura brasileira: *Heimatschriftsteller* (escritor da pátria, localista). Ainda que diversos leitores brasileiros associem ao regionalismo justamente o localismo, impregnado nesta expressão alemã (o que gera um efeito de humor ou de ironia nessa resposta), não é este o sentido que Rosa aciona para tratar do que poderia ser considerado o seu regionalismo, aquele vinculado ao sertão, o “pequeno mundo” aderido à sua biografia e a partir do qual os significados do regional se expandem.

Sertão é a palavra que marca a particularidade de uma experiência para a qual o europeu poderia não encontrar correspondências fáceis, correspondências mais diretas como as desencadeadas pela palavra regionalismo. Sertão é o espaço “medido segundo nossos conceitos geográficos”, como afirma o escritor diante da objeção de Lorenz quanto à expressão “pequeno mundo”, pois não o seria para os europeus, bem como é um espaço reinventado na dinâmica de uma genealogia que une diferentes fronteiras: “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino” (ROSA, 1994, p. 31). Cordisburgo é a “cidadezinha” natal, cujo nome “soa como algo muito distante”, responsável por uma aproximação com a Alemanha que gesta vínculos entre entrevistado e entrevistador, este compelido a perceber que somente seria possível acionar para seu interlocutor o termo regionalista se o fizesse a partir das premissas autorais, a partir de um

jogo de linguagem, dual como a dualidade das palavras apontada pelo escritor, jogo pelo qual a geografia não se inscreve somente nos mapas, mas nos nomes.

Nesse sentido, não somente Cordisburgo guarda, no nome, associações com lugares distantes, a exemplo da cidade alemã de Hamburgo onde Rosa atuara como diplomata, como o próprio nome familiar, Guimarães, associa-se a países europeus. Guimarães, como explica a Lorenz, é “um sobrenome suevo que na época das migrações era Guimaranes, nome que também designava a capital de um estado suevo na Lusitânia” (ROSA, 1994, p. 30). Remetendo-se aos povos germânicos que constituíram um reino ao migrarem para regiões hispânicas, incluindo o atual Norte de Portugal, Guimarães Rosa desdobra, num movimento de ir à raiz da palavra, a procedência portuguesa de seu nome familiar, de forma a insinuar mais um caminho de retorno à Alemanha, a terra natal de seu interlocutor. Nesses desdobramentos pelos quais o lugar, o burgo mineiro, e o nome familiar gestam elos com geografias e culturas diversas, estão pronunciados os movimentos que, ao longo da entrevista, conferem ao sertão sentidos que nos aproximam daquele dizer de Riobaldo, segundo o qual “o sertão está em toda a parte”:

Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual eu vivo é também o sertão [...]. Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. Zola, para tomar arbitrariamente um exemplo contrário, provinha apenas de São Paulo. (ROSA, 1994, p. 49)

Referido inicialmente como um espaço medido pelos conceitos geográficos nacionais, espaço que atrai, pelos nomes, outras geografias, o sertão, mais do que lugar de pertencimento, passa a ser apresentado como lugar que se integra ao ser, ou ainda, um não lugar que se torna pura linguagem, uma linguagem que guarda o ser em sua constituição (ser-tão) e, desse modo, estende-se a autores como Goethe, um sertanejo que “pensava no infinito”. Tal como em *Grande sertão: veredas*, como o lê Willi Bolle (1998), o sertão torna-se uma forma de pensamento, um discurso que atrai e dissolve outros em sua constituição. É sobre a força desse trabalho com a linguagem, o trabalho árduo e criativo que não se atém a padrões, sejam estéticos ou políticos, que se estabelece a diferença valorativa entre os dois autores, o alemão Goethe e o francês Zola, este associado ao que poderíamos ler como um modelo uniformizador.

Na associação do autor de *Germinal* a São Paulo, é possível reencontrar a percepção, marcante em outras entrevistas, segundo a qual as grandes cidades, como a capital paulista, eram motivo de temas e personagens mais convencionais, diversamente do sertão, o terreno de Rosa, de Goethe e de Günter Lorenz, este interlocutor que se vê, uma vez mais, atraído por uma

dinâmica que passa por seu local de pertencimento. Contudo, tal movimento que embaralha fronteiras e culturas, de maneira a interligar Brasil e Alemanha, não corresponde a uma compreensão mútua de palavras, de conceitos pertinentes à literatura brasileira, como é o caso não somente das palavras regionalismo e sertão, como também da expressão brasilidade. Ao perguntar sobre este conceito, “uma coisa muito concreta” sobre a qual se dedicara ao longo de seus estudos sobre a literatura brasileira, ainda que alguns afirmassem sua inexistência, Lorenz recebe de Rosa uma resposta que parte de algo supostamente concreto para tornar cada vez menos possível qualquer concretude:

É lógico que existe a “brasilidade”. Existe como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver. Mas o que ela é? Muita gente já quebrou a cabeça por causa do assunto. Nos últimos tempos também fora do Brasil se tem meditado sobre ela, e, infelizmente, apenas porque muitas vezes não nos podem compreender. Se estou bem lembrado, foi Goethe quem disse: *Poesie ist die Sprache des Unaussprechlichen*. (ROSA, 1994, p. 55)

A existência da brasilidade é comparada à pedra, este elemento que vai deixando de ser concreto ao ser associado às almas e pensamentos, podendo, inclusive, provocar um efeito de humor quando lido juntamente com a afirmação de que “muita gente já quebrou a cabeça por causa do assunto”. A pedra responsável por quebrar cabeças pode corresponder à resistência dos sentidos, difíceis de serem compartilhados ou compreendidos, bem como corresponder a uma sugestão poética desdobrada na frase de Goethe, pela qual lê-se que a “poesia é a linguagem do indizível”⁴⁷¹. Tal como a poesia, a brasilidade é “a língua de algo indizível”, algo indefinível, ou melhor, intraduzível, uma vez que “a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir”, sendo assim “talvez um sentir-pensar” (ROSA, 1994, p. 55-56).

Este “sentir-pensar”, associado à sugestão da pedra, pode se tornar via de interpretação não somente da brasilidade, como também do regionalismo, uma vez que a palavra escolhida para exemplificar o saber “com o coração” é saudade. Sendo a brasilidade um problema semelhante ao da palavra saudade, palavra que “um português não precisa explicá-la; já nasce com ela, leva-a dentro de si” (ROSA, 1994, p. 55), o regionalismo, em entrevistas anteriores relacionado às saudades da terra, pode ser lido em semelhante dinâmica pela qual o escritor atrai seu interlocutor para o dizível e o indizível, para o silêncio das coisas, silêncio característico do viver sertanejo e remissivo às origens, o tempo original de indefinição, de criação. Desse silêncio é a pedra interessante figuração a nos conduzir a esta poética que Rosa

⁴⁷¹ Tradução indicada em nota de rodapé do “Diálogo com Guimarães Rosa”, publicado no volume 1 de *João Guimarães Rosa – Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 55.

menciona especialmente nos termos da tradução. A pedra, como ensaiamos sinalizar anteriormente, é elemento, signo, presente em narrativas diversas, circulando como dádiva ou dívida, mudas ou emitindo recados, bem como metáfora de múltiplas maneiras acionada pela crítica para tratar do hermetismo, da ousadia ou das dificuldades impostas por uma ficção que não parecia ser a todos compreensível. Neste diálogo com Lorenz, a pedra pode nos permitir, ao tratar de conceitos, retornar à dinâmica ficcional e assim encontrar instigantes maneiras de acessar as respostas do escritor, se nos valem, para tanto, de algumas considerações feitas por Myriam Ávila em relação aos relatos de viajantes incorporados no tecido de *Grande sertão: veredas*.

No capítulo intitulado “O encontro com o estrangeiro”, de seu livro *O retrato na rua*, Myriam Ávila dedica alguns tópicos à presença dos viajantes estrangeiros do século XIX na narrativa rosiana a partir de uma figura: o engenheiro inglês James Wells, autor do livro de viagens *Três mil milhas através do Brasil*. Não se distanciando de “uma espécie de retórica da falta” (ÁVILA, 2008, p. 103), marcante nas impressões de diversos viajantes que passaram a registrar o interior do Brasil como espaço de carência, de decadência da natureza e dos homens, James Wells, como nos faz notar a pesquisadora, é responsável por alguns registros singulares que dão a perceber uma instigante dinâmica cultural, da qual se tornou, mais do que um espectador, um personagem. Ao tratar desse relato de viagem, do qual foi tradutora, Myriam Ávila (2008, p. 109) não somente destaca em Wells a frequente questão “onde fica o sertão?”, incorporada ao discurso de Riobaldo, como sinaliza ser este viajante “o único que registrou a figura do Diabo como presença constante na vida do sertanejo, de uma forma que chega a prenunciar o *Grande sertão* de Guimarães Rosa”.

Diversamente de uma concepção vitoriana, segundo a qual o diabo participa do datado imaginário medieval, sendo o mal um elemento da essência humana, no sertão, o diabo é uma presença exterior, que age e transita tão intensamente entre os homens que, em um vilarejo que visitara, o próprio James Wells fora com ele confundido. Tal confusão entre o viajante estrangeiro e o demônio – ambos encarnando o outro, o diverso, que atrai e amedronta – ganha interesse especial por assinalar tanto um momento em que o viajante se aproxima do lugar a ponto de começar a “sentir a força desagregadora do sertão”, ensaiando lutar especialmente contra “o demônio da preguiça” (ÁVILA, 2008, p. 112), como um momento em que parece ser o sertão a absorver este outro por uma confusão de linguagem provocada por ele. Ao traduzir seu nome por Diogo, para facilitar o entendimento, Wells aciona justamente uma das designações populares para o demônio – uma diabólica confusão linguística que Myriam Ávila desdobra não somente ao indicar a presença de semelhante episódio nas páginas iniciais de

Grande sertão: veredas, mas, sobretudo, ao deter-se neste que é o elemento de maior diálogo do escritor com os viajantes: a linguagem.

Mais do que na presença de viajantes estrangeiros, voltados ao trabalho “de conferir o que existe” (ROSA, 2001a, p. 41), em narrativas como *Grande sertão: veredas* e “O recado do morro”, é na elaboração de uma linguagem que passa pelos ruídos de sentidos, pela necessidade de nomeação, sua demorada espera, e, não raro, sua impossibilidade, que se encontram as mais densas relações de resistência e estranhamento entre “forasteiro e sertanejo” (ÁVILA, 2008, p. 114). Partindo dessa premissa, Myriam Ávila lê os atos de nomeação na ficção rosiana, especialmente aqueles referentes aos nomes próprios, nomes que desencadearam, no caso de Wells, a aproximação com o diabo, de maneira a indicar a singularidade da “linguagem dos gerais” em relação à “linguagem em geral”, singularidade que podemos vislumbrar no diálogo com Lorenz.

Para tratar “da linguagem em geral à linguagem dos gerais”, Myriam Ávila nos reenvia às considerações tecidas por Walter Benjamin no ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, no qual o nome próprio é sugerido como a via mais próxima da palavra de Deus. Como nos recorda a autora, Benjamin distingue em seu ensaio três linguagens – a linguagem de Deus, a das coisas e a dos homens –, sendo a segunda destituída de palavras, “tristemente muda”, e a terceira uma linguagem designativa, que torna as coisas objetos de conhecimento de forma a fazer permanecer “uma sensação de tristeza” (ÁVILA, 2008, p. 115). Exceto pelos nomes próprios, escolhidos não para o conhecimento mas para a consagração a Deus, o homem que nomeia e classifica as coisas o faz “rebaixando a palavra – cuja forma ideal é a palavra divina – a instrumento de conhecimento” e, assim, se compraz “em uma linguagem decaída” (ÁVILA, 2008, p. 115).

Se a linguagem dos homens, nessa chave benjaminiana, parece corresponder à “valorização do nome próprio na poesia, desde Homero” e ao “vezo classificatório do naturalista, cujo objetivo último é conhecer a natureza em todas as suas formas, catalogando-as” (ÁVILA, 2008, p. 115), ela parece insuficiente para compreender os atos de nomeação no universo sertanejo. Enquanto os viajantes que percorriam o sertão se compraziam em coletar coisas, nomeando-as, estranhando que o sertanejo não tivesse uma designação para cada elemento da natureza, o “sertanejo reconhece nas coisas uma existência própria, da qual a palavra não participa. Ou talvez respeite a tristeza da mudez das coisas e mesmo descreia de seu poder de nomeá-las” (ÁVILA, 2008, p. 115).

Trabalhando, especialmente, com esta “linguagem dos gerais”, Guimarães Rosa “parece querer diminuir a distância entre o homem e a coisa, quebrando a mudez total desta última e

solapando a prepotência nomeadora do primeiro”, prepotência do europeu que crê na “missão adâmica como privilégio inerente do homem”, diversamente do sertanejo, que “se disporia a uma longa espera de que a essência das coisas a ele se comunicasse de forma pronunciável” (ÁVILA, 2008, p. 116). Esta longa espera que se estende aos nomes próprios, a exemplo da lenta conquista dos nomes de Diadorim, espera responsável por tornar possível a afirmação de que “o limite entre homem e pedra não seria, em Guimarães, tão definido e tão definitivo quanto o ensaio de Benjamin o coloca” (ÁVILA, 2008, p. 117), pode render interessantes desdobramentos quando acionada para o longo diálogo sobre o qual nos detivemos e para o qual retornamos novamente.

Ao nos permitir pensar sobre uma “linguagem dos gerais” na ficção rosiana, pela qual “haveria uma identidade de princípio entre homem e pedra no espaço do sertão”, Myriam Ávila (2008, p. 117) sinaliza sugestiva via interpretativa para as pouco objetivas respostas de Guimarães Rosa, como ao associar a brasilidade à “pedra básica de nossas almas”. Enquanto Günter Lorenz ensaia conduzir a entrevista de maneira a permanecer na razoabilidade das classificações, na possibilidade de dar a conhecer, por conceitos, um estilo, o do autor, e um conjunto, o da literatura brasileira, o escritor mineiro o despista, o desloca dos atos lógicos de designação para atraí-lo à lógica sertaneja ou, melhor, à sabedoria sertaneja. É curioso, inclusive, que na interação com um interlocutor que faz tantos desvios, Lorenz, tal como os viajantes estrangeiros da ficção rosiana, demonstre irritação em alguns momentos, em um deles chegando a remeter-se ao diabo na exasperação de tentar esclarecer a definição de brasilidade enquanto pensar-sentir: “Com isto não progredimos muito, pois agora poderíamos perguntar, tanto eu como os outros: ‘Que diabos é um sentir-pensar?’”⁴⁷².

O diabo, ou ainda os diabos, no plural como Lorenz diz, impedem a progressão do entendimento, por consequência da conversa, sendo aqui, como no caso de Wells, um símbolo de desagregação, de incompreensão, mas também de aproximação em relação ao outro. Não escondendo a graça encontrada em tal reação (a fala, inclusive, é precedida pela marca “rindo”), Guimarães Rosa se coloca não a redefinir ou esclarecer sua resposta, mas a confirmar a impossibilidade de uma explicação: “Não fique nervoso [...] simplesmente não se pode explicar a ‘brasilidade’” (ROSA, 1994, p. 56). Não sendo possível uma explicação, o que o escritor passa, então, a sinalizar como possibilidade é uma compreensão que prescinde de uma explicação, pois “para compreender a ‘brasilidade’ é importante antes de tudo aprender a

⁴⁷² Em “Diálogo com Guimarães Rosa”, publicado no volume 1 de *João Guimarães Rosa – Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 56.

reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração” (ROSA, 1994, p. 57).

Sendo Guimarães Rosa, como o recorda Myriam Ávila (2008, p. 114), “simultaneamente forasteiro e sertanejo”, aquele que está “munido ao mesmo tempo dos saberes erudito e popular” – um sertanejo que demonstrara a Lorenz os vínculos de sua terra com a Alemanha –, não há de sua parte um descarte dos conceitos, importantes para a lógica pautada na erudição, mas uma provocação sertaneja, semelhante à que fizera Riobaldo ao questionar seu interlocutor se não seria sua a responsabilidade pela confusão com o diabo⁴⁷³. Seria de Lorenz a responsabilidade da confusão e do nervosismo gerados na insistência dos esclarecimentos conceituais, e dele, Rosa, a responsabilidade de indicar o que poderíamos ler como uma lição pela pedra, à qual estaria associado este saber de coração.

Para aprender pela pedra, a “pedra básica de nossas almas”, é necessário se aproximar do sertão, do *Grande sertão*, para o qual o escritor atrai entrevistador e leitores seja com referências diretas, a exemplo de sua afirmação segundo a qual “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão” (ROSA, 1994, p. 59), seja com veladas correspondências, como parece ser o caso da vinculação entre as palavras brasilidade e saudade quando lidas a partir da seguinte fala de Riobaldo: “Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de ideia e saudade de coração...” (ROSA, 2001a, p. 43). A saudade, que Rosa mencionara a Lorenz como exemplo do indefinível, uma palavra que um português leva “dentro de si”, pois “conhece-a com o coração, não com a cabeça” (ROSA, 1994, p. 55), na voz de Riobaldo surge associada a Diadorim, com quem compartilhara a companhia sem alcançar o entendimento, de quem sentia saudade, um ar sofrido, que outros dizem poder ser de ideia e/ou de coração.

O pensar (a ideia) sentir (o coração) que o escritor relaciona à brasilidade, sendo este da saudade de que fala Riobaldo, nos reenvia às muitas vozes do “diz-se”, à imprecisão das palavras e das coisas com as quais convivemos e cujos sentidos, por vezes, se apresentam após uma longa espera. Longa como a narração do antigo jagunço que adia o desfecho da narrativa, a partir do qual se conhece o segredo do corpo feminino de Diadorim – adia sem deixar de frisar que “o sertão é uma espera enorme” (ROSA, 2001a, p. 591). A lição da pedra, afinal, pode estar

⁴⁷³ Nos referimos ao seguinte trecho: “Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado?” (ROSA, 2001a, p. 24-25).

nesta espera mediante a qual alguns sentidos se revelam e outros permanecem velados, por artes de uma narração que resiste à rápida decifração. A resistência, atributo da pedra, é, aliás, um modo de narrar ressaltado em seu “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, em trecho que parece valer também para essa conversa com Lorenz, uma conversa entre vaqueiros, como dissera o escritor, vaqueiros que devem também performar a arte de Mariano:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipo o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam: narrar é resistir. (ROSA, 2013, p. 121)

Parece ser este o movimento que encontramos não somente em *Grande sertão: veredas*, cujo narrador faz jus ao sentido dessa premissa, “narrar é resistir”, bem como nesse diálogo em que o escritor resiste às múltiplas demandas por esclarecimentos e definições. Talvez, se consideramos as respostas de Rosa, a performatividade que instaura de forma a alterar os ritmos dessa e das outras entrevistas mencionadas, a partir de uma resistência que sinaliza a impossibilidade de transmissão do que lhe pertence, um estilo, uma vivência, chegemos à conclusão de que só se pode, como os sertanejos, aceitar os silêncios das coisas, pendendo não para as explicações, mas para a contemplação. Poderíamos, por esta via, ler como contribuição do escritor mineiro em relação ao conceito que nos mobiliza nesta pesquisa, o regionalismo, a sinalização do mesmo como palavra para a qual não se pode conhecer o sentido ou palavra que não tem um sentido, mas vários, dependendo de quem o recebe ou o mobiliza. Seria, desse modo, o regionalismo, assim como a brasilidade, tal como aquela pedra que ocupa uma das epígrafes de *Corpo de baile*? Epígrafe, extraída de Ruysbroek⁴⁷⁴, o Admirável, que antecede as estórias do menino Miguilim e do vaqueiro Manuelzão: “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe”?

Por outro lado, se consideramos a resistência como atributo marcante também em relação aos interlocutores, aqueles que permanecem negociando sentidos, podemos sair de uma atitude contemplativa para ensaiar algumas possibilidades interpretativas, insistindo um pouco mais na via que se destaca em mais de um momento no diálogo com Lorenz: a tradução. Guimarães Rosa nos conduz por esta via não somente em relação às correspondências, na língua alemã, que não desejaria associar ao regionalismo, como também ao tratar tanto de seu trabalho com a linguagem como de sua relação com tradutores, especialmente Curt Meyer-Clason. Sobre

⁴⁷⁴ Ruysbroek, cujo nome consta junto a esta citação nas edições de *Corpo de baile*, extraiu a mesma do Apocalipse de São João.

seu tradutor alemão, Rosa declarou uma estima associada ao fato de não ser ele um “mero transportador de palavras”, mas um “homem da língua”, responsável, inclusive, por demonstrar-lhe que uma passagem do romance era mais convincente em alemão do que em português – fato que exemplifica sua concepção sobre a tradução enquanto trabalho de “cooperação, co-pensamento” (ROSA, 1994, p. 60).

Em sua correspondência com Meyer-Clason, encontramos tal dinâmica de cooperação, pela qual o trabalho de tradução é construído a partir da colaboração entre cocriadores, uma vez que o escritor parece demandar do outro uma autonomia que permita a aproximação com o original não pela mera transposição para outra língua, mas pela recriação poética. É o que podemos perceber, em carta de junho de 1963, ao comentar sobre o que não teriam percebido seus tradutores americanos: “não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos)” (ROSA, 2003, p. 115). É a poesia o elemento que sugere ser preservado no trabalho de tradução para a língua alemã, trabalho a ser feito no confronto dos textos, o original e sua versão recriada: “o confronto com o original terá de ser feito linha por linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula, PENSAMENTO POR PENSAMENTO. Muita coisa, naturalmente, terá de perder-se, de evaporar-se, por intraduzível. Mas, que não sejam as coisas vivas, importantes” (ROSA, 2003, p. 116).

A palavra pensamento, escrita por ele em maiúscula, vincula-se àquele processo de “co-pensamento” mencionado a Lorenz, processo que considera as palavras, a sintaxe, mas também o que a estas transcende, as sugestões metafóricas, poéticas, metafísicas – o que Meyer-Clason parece ter compreendido, como demonstra ao escrever sobre sua versão, na qual “Riobaldo fala uma língua artificial, um idioma livremente inventado pela pena deste seu criado”⁴⁷⁵. Para tanto, o tradutor revela ao escritor que, visando manter “o tom, o ritmo, o movimento interno, o ponto de partida anímico de sua obra”, inventara “expressões e a ilusão acústica de um dialeto” de forma a poder alcançar uma versão sobre a qual pode dizer: “Minha versão também é poesia, ou melhor, pretende ser poesia”⁴⁷⁶. Reenviando ao autor semelhante frase com que comentara sua obra, obra que pretendia ser poesia, o tradutor não somente indica ter preservado o querer do artista como ter sido, ele mesmo, um artista colaborador que, inclusive, pode formular a

⁴⁷⁵ Carta de Curt Meyer-Clason a Guimarães Rosa, datada de 22 de janeiro de 1964. Em ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Organização Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 147.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 154.

seguinte conclusão: “Onde o senhor não reconhecer mais o seu texto, foi onde eu provavelmente me saí melhor, pisando sobre o próprio chão”⁴⁷⁷.

Em tal consideração, pela qual se pode compreender que o leitor alemão encontrará uma versão na qual é possível reconhecer o chão mineiro do autor e o seu próprio chão, que é o do tradutor, Meyer-Clason parece responder positivamente à questão, indicada nas páginas iniciais de “A tarefa do tradutor”, pela qual Walter Benjamin (2018, p. 87) indaga se aquele que traduz somente capta o que há de “misterioso, de poético” numa obra se “também ele criar uma obra poética”. É interessante notar que, neste ensaio sobre tradutor e tradução, Benjamin nos aproxime tanto do que parece ter sido o ponto de excelência em razão do qual Rosa considerou Meyer-Clason seu melhor tradutor, quanto da ideia de tradução como processo artístico acionado para a composição de suas obras, tal como indicado na conversa com Günter Lorenz. Ao tratar da tarefa da tradução, Walter Benjamin parece sinalizar a possibilidade, no encontro entre duas línguas, de uma aproximação àquela linguagem de Deus sobre a qual se dedica no ensaio rememorado por Myriam Ávila. É o reconhecimento amoroso, mesmo que breve e tangencial, de uma unidade perdida o que alcançaria uma tradução que “em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original” se configurasse “num ato de amor e com todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua da tradução, para assim tornar ambos, original e tradução, reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior” (BENJAMIN, 2018, p. 97).

Este ato de amor corresponde, ainda nas palavras de Benjamin (2018, p. 98), à tarefa do tradutor, a tarefa “de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertá-la da prisão da obra através da recriação poética”. Buscar os fragmentos da língua pura nas línguas alheias, de forma a enriquecer e a redimir a sua própria língua, é tarefa que o escritor mineiro se encarregou de fazer, tarefa que ensaiou expressar em termos parecidos com os que Benjamin menciona a partir de um comentário de Rudolf Pannwitz, autor que, juntamente com Goethe, apresentou o que “de melhor se escreveu na Alemanha sobre a teoria da tradução”:

O erro fundamental de quem traduz é o de fixar o estado da língua própria, que é obra do acaso, em vez de fazê-la entrar num movimento intenso por intervenção da língua estrangeira. Ele deve, mais ainda se traduzir de uma língua muito distante, recuar até os elementos primordiais da própria língua, lá onde palavra, imagem e sonoridade se confundem. Tem de alargar e

⁴⁷⁷ Carta de Curt Meyer-Clason a Guimarães Rosa, datada de 22 de janeiro de 1964. Em ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Organização Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 159.

aprofundar a sua língua através da língua estrangeira. (PANNWITZ, 1917 apud BENJAMIN, 2018, p. 99)

De forma semelhante, o escritor mineiro dissera a Günter Lorenz que “enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas”, num processo que considerava as palavras e os sons, uma vez que cultivava “a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (ROSA, 1994, p. 35, 53). Na confluência de seu processo de escrita com aquela que Benjamin imaginara ser a tarefa do tradutor, Guimarães Rosa parece também expressar uma poética da tradução que se estende da versão de uma obra para outro idioma à própria constituição do texto original, aquele que o incitava a buscar as origens da língua, quando a palavra era Deus, o que, nos termos de Benjamin, corresponderia a reencontrar uma “memória de Deus” (BENJAMIN, 2018, p. 88). Bem-sucedida ou malograda a busca, o que fica evidente é a sinalização de um texto exigente, que visava, como frisara à sua tradutora norte-americana, Harriet de Onís, “‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas”⁴⁷⁸.

Exemplares desse processo de busca por novas expressões, capazes de estranhar e mobilizar os leitores, são as notas decorrentes de pesquisas e estudos de outros idiomas, notas que ocupam cadernos e fichas, entre as quais podemos encontrar elaborações como:

Sânscrito
A: primeira letra do alfabeto sânscrito, chamada akâra
m%: a cara
m%: se acama (o riacho) – akâmi – ir tortuosamente, serpentear⁴⁷⁹

Nestas anotações sobre a letra “a” no sânscrito, de forma a relacioná-la com a palavra cara em português, ambas semelhantes em sonoridade e imagem gráfica, encontramos aquela sugestão segundo a qual o tradutor deve “alargar e aprofundar a sua língua através da língua estrangeira”, num movimento de recuo aos “elementos primordiais da própria língua”, movimento que Rosa expressava enquanto desejo de retornar às origens da língua, onde som e sentido se pertencem. Outros tantos exercícios semelhantes, relacionados inclusive à língua hindustani dos ciganos, da qual retira as sugestões “nuvem = BADAL m%: as nuvens badalavam/ CÉU = ĀSMĀN m%: o céu às mãos”⁴⁸⁰, são significativos das intensas relações

⁴⁷⁸ Em carta datada de 2 de maio de 1959. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Correspondência, subsérie “Correspondência com tradutores”, referência JGR-CT-03, 018.

⁴⁷⁹ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-09, p. 3.

⁴⁸⁰ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-22, p. 72.

com a tarefa de tradução realizadas pelo escritor na composição de seus textos, no trabalho de colaboração com os tradutores e, mesmo, nos diálogos com críticos e leitores. Seguindo esta pista, podemos arriscar um movimento semelhante ao que fazia em suas anotações e significativamente imaginar uma correspondência como “regionalismo = saudade”, duas palavras que relacionara em entrevistas ao tratar dos lugares pelos quais passava sua ficção. Aliás, é uma relação semelhante entre essas duas palavras que encontramos em um manuscrito correspondente à composição da orelha do livro *Sinhá Ernestina*, de Eduardo Canabrava Barreiros.

Ao tratar da “fiel documentação”, do “sabor antigo” do livro, Guimarães Rosa anota que “este regionalismo é uma expressão de saudade”⁴⁸¹, anotação que se converte, em outra versão do texto, na afirmação segundo a qual o livro é de um “regionalismo que vem de expressão e fonte. E arte deve ser, primeiramente, fora de moda”⁴⁸². A frequente impressão de se tratar o regionalismo de uma expressão estética “fora de moda”, aqui, desvincula-se de um teor negativo para sugerir, neste deslocamento dos moldes do presente, uma chance de permanência, uma vez que a arte que escapa à moda, ao tempo presente, tem chances de permanecer. Persistência entre os tempos que parece ressoar, igualmente, na palavra saudade, suprimida da versão final desta apreciação crítica, mas importante para a compreensão da simpatia desencadeada por narrativas que se entrançavam com lembranças do Urucuia, do São Francisco, do Morro da Garça e da “Serra do Cabral, aonde meu pai foi à caça”, de Cordisburgo e “até o Circo Pierre, da infância da gente”⁴⁸³.

Nesse sentido, ao sugerir, em marginalia, que o regionalismo do livro era uma “expressão de saudade”, Rosa se refere tanto ao que pertence ao texto, ao seu autor, como ao que lhe pertence, os lugares e fatos que passam também pela sua vivência, à qual se relaciona a sua saudade. O regionalismo como “expressão de saudade” pode, talvez, ser compreendido de forma semelhante à utilizada pelo escritor ao resumir o livro *Sinhá Ernestina*: “Reparo que o livro é simples, mas de um simples desdobrável. [...]. Tudo vero: o chão e o coração, as coisas com os nomes e em seus lugares, o tom autêntico e o desenvolvimento íntimo, o florir do tempo

⁴⁸¹ Anotação na margem da página. Manuscrito intitulado “Dezesseis vezes Minas Gerais”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos – Ensaios e prefácios”, referência JGR-M-10,41.

⁴⁸² “Dezesseis vezes Minas Gerais”. Documento datilografado, assinado e datado de 21 de setembro de 1966. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos – Ensaios e prefácios”, referência JGR-M-23,20.

⁴⁸³ “Dezesseis vezes Minas Gerais”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos – Ensaios e prefácios”, referência JGR-M-10,41.

em seu legítimo espaço”⁴⁸⁴. Questão de chão e de coração, questão de nomes e de lugares, o regionalismo pode ser, tal como a saudade, algo simples, mas “de um simples desdobrável”.

A saudade, como destaca Susana Kampff Lages (2002, p. 46, 49) ao tratar desse tema em Guimarães Rosa, é “um mito da tradição portuguesa” ao qual o escritor vincula a brasilidade, nos reenviando à leitura de um Fernando Pessoa que transformara este “imaginário mítico lusitano” no próprio ato de criação poética: “Tudo que em mim sente ‘stá pensando”. Nesta “apropriação oblíqua”, como a pesquisadora se refere ao uso da saudade em relação à brasilidade, pode estar a evidência da “fragilidade e sobretudo a arbitrariedade de qualquer definição conceitual” (LAGES, 2002, p. 46, 48), como também a possibilidade de um enriquecimento do conceito, se consideramos esta apropriação como um ato de tradução, nos termos benjaminianos.

Se, por um lado, a saudade, como “mito português”, acionada para definir a brasilidade e o regionalismo, pode indicar a arbitrariedade de se tentar definir uma nação, uma região, isolando-as em suas particularidades do contato com o outro, o europeu que gesta a palavra definidora, ela pode, por outro lado, nos permitir “recuar até os elementos primordiais da própria língua” (PANNWITZ, 1917 apud BENJAMIN, 2018, p. 99). Recuar até a criação da palavra em seu sentido de ausência, como explica Ramalho Ortigão em citação transcrita por Rosa em um de seus cadernos: “do povo que, para definir um estado especial de seu espírito amargurado pela periodicidade das ausências, criou uma palavra especial que nenhum outro povo tem – a saudade”⁴⁸⁵. Povo que, na “periodicidade das ausências”, colonizou a terra que seria denominada Brasil, legando a esta terra a “palavra especial”, os conceitos definidores formulados na sua língua, a língua do colonizador, responsável por ressoar ausências, como a indicada por Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31) ao afirmar, em *Raízes do Brasil*, que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.

Os processos de afirmação da brasilidade, a retórica da nação em relação a outras, e do regionalismo, a retórica da região em relação à nação, podem estar mais próximos, assim, das ausências, das lacunas que incitam os gestos afirmativos, lacunas nunca preenchidas pelas coisas ou pelos nomes. Seria, assim, o escritor regionalista, em sua fidelidade à documentação, como dissera Rosa sobre Eduardo Canabrava, aquele movido por uma saudade que o coloca a recolher nomes de coisas e lugares, para reconstruir na ficção uma identidade perdida? Talvez,

⁴⁸⁴ “Dezesseis vezes Minas Gerais”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos – Ensaios e prefácios”, referência JGR-M-10,41.

⁴⁸⁵ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-12, p. 5.

para sua própria obra, Guimarães Rosa nos permita pensar que tal saudade se relacione antes à língua do que aos lugares, a língua pura como antes mencionamos, considerando que seu trabalho de criação linguística possibilita ao leitor reencontrar idiomas diversos, incluindo aqueles dos povos originários apagados no discurso oficial da colonização e da pós-colonização.

A saudade ecoa, assim, as ausências, como também pode ecoar outros sentidos, como os desdobrados na ficção rosiana e dos quais podemos nos valer para pensar o regionalismo se consideramos que sua vinculação à saudade, indiciada por Rosa, corresponde a um exercício de traduzir em poesia um conceito. Se, como disse a Lorenz, a poesia é a língua do indizível, a saudade, uma palavra intraduzível, pode bem ser a tradução poética de um conceito como o regionalismo, movente como o “pensar-sentir” dos homens sobre os lugares aos quais pertencem. Associando poeticamente o regionalismo à saudade, para o primeiro podem valer as correspondências instauradas em textos como “O grande samba disperso” e “Evanira”, republicados em *Ave, Palavra*, nos quais encontramos interessantes exercícios sobre a saudade. Podemos, em “O grande samba disperso”, reencontrar a fadiga perante o que sempre retorna, mesmo à revelia dos desejos de escritores e críticos, na frase “a saudade é chateação, pensamento com cansaço”, enquanto em “Evanira”, um texto em prosa e poesia sobre os “ímpetos” de um narrador em “narrar o inarrável”, narrar a busca e a perda amorosa, encontramos múltiplas e significativas variações, entre as quais:

Saudade – ninho de ausências. [...]
 Saudade – cofrezinho sem chave. [...]
 Ninguém tem constância na saudade? (o amor moroso. A impermanência. A subvivência. A insubstância.) [...]
 A saudade é necessária. A saudade, o delicado sofrimento [...] Saudade – é quando os semicegos tentam fazer-se olhos? É quando começamos a desconfiar do tempo? (ROSA, 2001b, p. 68, 74)

Aquela que guarda um segredo, que impede que dois amantes se percam – o “delicado sofrimento”; sinônimo de inconstância, de impermanência, de um viver incompleto, de desconfiança em relação ao tempo, a saudade, nestas variações poéticas, parece de fato nos reenviar a um conceito tão múltiplo como o regionalismo, cuja (in)definição movimentou e movimenta diferentes leitores e críticos. A inconstância, aliás, é interessante adjetivo para aquela crítica colecionada pelo escritor em álbuns, responsável ora por adjetivá-lo regionalista, ora por retirar-lhe, por impertinente, esta designação, sobre a qual não faltaram os ajustes com a universalidade. Para o regionalismo parece caber, ainda, outras expressões de “Evanira”, a exemplo de “infinir”, “esperança insistente”, “longa consciência e nova tentativa” (ROSA, 2001b, p. 75).

Apresentadas, neste texto, como um poema ou, ainda, como uma dentre as muitas listas de palavras anotadas pelo escritor mineiro, tais expressões sobre a saudade sinalizam as constantes e renovadas tentativas na busca pelos sentidos, potencializados em um trabalho que parece espelhar o arquivo, este espaço onde desconfiamos do tempo e a partir do qual, tal como o pássaro construtor de um ninho do conto “Uns inhos engenheiros”, Guimarães Rosa (2001b, p. 80), “com o carinho de um colecionador, prolonga um problema”. E prolongar um problema ou, antes, uma questão pode significar, no caso do regionalismo, o regionalismo enquanto saudade, uma sobrevivência que se vale das indefinições ou, para usar a expressão do narrador de “Evanira”, do “infinir” dos atos de nomeação, de conceituação.

4.4 O sertão e o arquivo, o sertão no arquivo

Em 2017, a editora Cepe inaugurou o selo Suplemento Pernambuco, dedicado às relações entre a literatura e o contemporâneo, com a publicação do ensaio de Silviano Santiago intitulado *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Em suas páginas iniciais, significativamente precedidas pelo subtítulo “Cabo das Tormentas”, a ferocidade do romance, sua “beleza selvagem”, é associada à imagem de um monstro que se quer visível, cuja grandeza atravanca o fluxo corriqueiro da cena literária nacional. Nas palavras de Silviano Santiago (2017, p. 11), “como um monstro, ele emerge intempestivamente na discreta, ordeira e suficientemente autocentrada vida cultural brasileira, então em plena euforia político-desenvolvimentista”. Feito assim, monstruoso, para ser notado “com nitidez na paisagem modernizadora do Brasil”, e para ter sua beleza “mais bem apreciada se lida e analisada”, *Grande sertão: veredas* corresponde a um “objeto estético insólito, uma pedra-lascada, e não uma pilastra em concreto armado, geometricamente perfeita” (SANTIAGO, 2017, p. 11).

Valendo-se de tais imagens, o monstro e a pedra, o ensaísta nos reenvia àquelas impressões recolhidas pelo escritor em álbuns, entre as quais encontramos tanto a pedra, presente em leituras mencionadas anteriormente, como a ideia de monstruosidade, relacionada ora à obra ora ao autor. Ideia pela qual críticos como Edmundo Lys ressaltara as dificuldades de alguns contemporâneos em escapar da influência de Rosa, um “monstro de invencionices, de cuja satânica presença é mesmo tão difícil de escapar”⁴⁸⁶, monstro diante do qual Sebastião

⁴⁸⁶ Em artigo de periódico sobre o então recém-lançado romance *Serras Azuis*, do escritor mineiro Geraldo França de Lima. LYS, Edmundo. “Serras Azuis”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1962. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

Uchoa Leite assinalara que “só podemos aceitá-lo ou negá-lo, totalmente, com todas as suas monstruosidades”⁴⁸⁷. Sobre as dificuldades de lidar com um texto monstruoso, já em 1957, Adolfo Casais Monteiro afirmara não ser possível saber se o romance seria “integrado como coisa não exótica” ao cânone nacional ou, em outros termos, se “o ‘monstro’ ficará, no meio do romance brasileiro, em situação idêntica ao do ‘Ulisses’ em inglês (sem ofensa para a Irlanda): atrapalhando o trânsito”⁴⁸⁸.

É um monstro responsável, sim, por atrapalhar o trânsito, aquele a tomar lugar nas páginas de Silviano Santiago (2017, p. 24), pelas quais a novidade do livro é assinalada tanto no passado quanto no presente, no qual “sobrevive como aberração inquietante, perturbadora e solitária”. Em relação à década de 1950, quando surge na cena nacional, *Grande sertão: veredas* destoa da euforia desenvolvimentista que desaguara na arquitetura de Brasília, da poesia precisa de João Cabral de Melo Neto, do concretismo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, do ritmo nostálgico da bossa-nova. Destoa, igualmente, dos livros que ocuparam a cena literária no ano de 1956, entre os quais “dois bons romances”, *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, e *Vila dos Confins*, “prosa regionalista do também mineiro Mário Palmério” – romances em relação aos quais “seria um despropósito comparar com o monstro” (SANTIAGO, 2017, p. 23). Não se adequando à cena literária, tampouco à paisagem urbana em “concreto branco, vidro e geometria feminina” da nova capital federal, *Grande sertão: veredas* é, nas palavras de Silviano Santiago (2017, p. 12, 21), um “enclave arcaico” que obriga o leitor a também entrar no “áspero interior do país”, não um interior planejado e modernizado, mas um interior “ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem”.

Sua feição áspera e selvagem é, assim, semelhante à da pedra lascada, diversa da que se fez concreto armado no Planalto Central, pedra imensa comparada pelo ensaísta ao gigante Adamastor, aquele que emerge do oceano para se insurgir contra os navegantes portugueses nos versos de *Os Lusíadas*. O romance de Guimarães Rosa, tal como o gigante que se transformara em pedra como punição amorosa, é sinal de monstruosidade que assusta e impõe uma barreira à “circulação cronológica e progressista da narrativa ficcional brasileira”, constituindo-se em desafio para os autores que desejem transpor sua larga “muralla” (SANTIAGO, 2017, p. 25). E não somente para os escritores a obra surge como desafio incontornável; para os historiadores e críticos literários ela se torna, igualmente, elemento que

⁴⁸⁷ Em “Substância de Guimarães Rosa”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1963. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R07.

⁴⁸⁸ Em “O romance em ascensão”, *O Estado de S. Paulo*, 16 fev. 1957. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R06.

desarticula o tempo linear a partir do qual diferentes textos e autores eram recepcionados e inseridos nos panoramas nacionais. Torna-se ela, assim, “um rochedo que despenca do alto da montanha” e neste movimento “arrasa de vez com a bitola estreita dos trilhos por onde vinha sacolejando tranquilamente o trenzinho caipira da literatura brasileira, modernizado macunaimicamente nos anos 1920 pelos participantes da Semana de Arte Moderna” (SANTIAGO, 2017, p. 24).

Associando a novidade e a “beleza selvagem” do livro ao gigante de pedra, Adamastor, e ao rochedo que despenca da montanha, Silviano Santiago reapresenta, contemporaneamente, a metáfora da pedra, que tanto circulara no texto rosiano e na crítica a ele dedicado, de forma a intensificar sua potência de incômodo incontornável, apesar das muitas tentativas de se contorná-lo. A estas tentativas, o ensaísta se refere como processos de domesticação do texto, domesticação do selvagem, com intuito de torná-lo mais acessível, palatável, aos leitores e mais adequado aos panoramas tradicionais da literatura nacional. É sobre o que considera a melhor crítica produzida sobre o texto, que Silviano Santiago se detém a fim de estranhar as relações estabelecidas entre a obra de Rosa e o cânone nacional e internacional – estranhar não para descartá-las, mas para iluminar a resistência selvagem da obra de arte, aquela que não se curva aos “sucessivos exercícios de racionalização e de controle da barbárie por diferentes estilos de época ou pelos bons e progressistas sentimentos nacionalistas” (SANTIAGO, 2017, p. 29).

Entre as primeiras formas de domesticação do texto, “a mais notável e brilhante” está no ensaio de Antonio Candido, “O sertão e o mundo”, publicado na revista *Diálogo* e republicado sob o título “O homem dos avessos” em *Tese e antítese*, ensaio no qual o crítico “deita paternalmente o corpo selvagem do romance de Rosa no berço esplêndido do épico de Euclides” (SANTIAGO, 2017, p. 35, 38). É na comparação com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, sua estruturação nos eixos “a terra”, “o homem” e “a luta”, que Antonio Candido tece uma leitura responsável por sinalizar grandes eixos da ficção nacional no texto rosiano, demonstrando que o monstro “não é tão monstruoso assim” (SANTIAGO, 2017, p. 39). Na esteira do mestre, estaria o exercício de leitura proposto por Roberto Schwarz ao comparar *Grande sertão: veredas* ao romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, comparação que corresponderia à adequação do pacto entre homem e diabo aos moldes europeus. Adequação também ensaiada por Cavalcanti Proença ao recuperar as novelas medievais de cavalaria na leitura da obra do escritor mineiro, bem como pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos ao acionar experiências como as de Ezra Pound e James Joyce para acessar a linguagem de *Grande sertão: veredas*.

De todos estes processos de domesticação, entre os quais não falta a referência ao cinema de Glauber Rocha, que adequara o texto rosiano aos roteiros de resistência à ditadura militar, se destaca aquele que pode ser considerado “o principal adestrador do monstro” constituído no trabalho do “historiador de literatura que adota valores universais eurocêntricos” de maneira a igualar a obra “a uma série infindável de romances de fatura comunitária que pouco tem a ver com ele” (SANTIAGO, 2017, p. 100). Esta domesticação corresponde à estética regionalista, aquela responsável por acionar o princípio universalista como caminho para fazer do lugar o mundo, estando neste último a justificação da obra de arte. É esta premissa de “disseminação da obra de arte regional no Ocidente” (SANTIAGO, 2017, p. 100) calcada na célebre frase de Tolstói, segundo a qual é universal aquele que começa pintando a sua aldeia, a responsável por melhor “vestir” o monstro adequando-o às convivências amistosas.

Às convivências amistosas, compreendidas enquanto dinâmica de relações amigáveis estabelecidas pelo trabalho de crítica e historiografia, Silviano Santiago contrapõe a convivência conflitiva via desconstrução, movimento pelo qual se afastam as semelhanças amistosas para que se possa reencontrar indomesticado e selvagem o texto de *Grande sertão: veredas*. Não sendo este movimento de desconstrução correspondente a um descarte das leituras constituintes de uma fortuna pautada nas relações amigáveis, como destaca Silviano Santiago, ele pode contribuir não somente para a releitura da obra, em sua ferocidade, como também na releitura deste que nos é apresentado como um dos instrumentos de domesticação, o regionalismo. Chegando nestas páginas finais, páginas do capítulo e da pesquisa dedicada ao regionalismo, podemos nos valer de movimento semelhante ao que propõe Silviano Santiago em relação à obra do escritor mineiro para reforçar nossa impressão, construída ao longo de um passeio por textos e arquivos, de que o regionalismo, enquanto palavra, enquanto conceito, pode ser lido como elemento indomesticável, elemento instaurador de convivências não somente amistosas, mas conflitivas.

Tal possibilidade se dá a perceber, inclusive, na problematização assinalada pelo ensaísta ao comentar a universalidade como princípio valorativo da literatura regionalista, princípio pelo qual a “região é sobreposta ao planeta, e vice-versa, sem que se enxergue direito uma e outro. Amalgama-se a região ao planeta com a intenção de melhor domesticar uma e outro” (SANTIAGO, 2017, p. 100). Desdobrando esta afirmação, torna-se pertinente pensar que para enxergar a região, sem descartar o mundo e sem deixá-lo se sobrepor a ela, seja preciso também reconhecer sua domesticação e ensaiar se deslocar dela. Em relação ao conceito associado à região, o regionalismo, tal deslocamento parece ser possível pela percepção dos múltiplos sentidos da palavra ou, ainda, da desestabilização de um sentido único, o que

ensaiamos até aqui pela via dos arquivos, via que, no caso de João Guimarães Rosa, se torna interessante labirinto.

O constante retorno, a persistência, do regionalismo como eixo interpretativo mesmo à revelia dos esquemas historiográficos que dele se valeram para “domesticar” textos e autores, sem considerar que poderia ser o próprio regionalismo um elemento indomesticável, indicia a pluralidade de sentidos que encontramos nos arquivos de Mário Palmério, Bernardo Élis e Guimarães Rosa. Especialmente para os primeiros, o arquivo pode não apenas gestar, mas se configurar, aos olhos do pesquisador, em rico “pano de fundo”, para usar expressão de Aby Warburg, a partir do qual um trabalho, não somente estético, se torne visível. Em seus estudos dedicados aos retratos nos afrescos florentinos, com enfoque na figura de Francesco Sassetti, Warburg (2013, p. 194) ressaltara a importância de vincular as imagens às “riquezas inesgotáveis do arquivo da humanidade florentina” para “reconstruir o pano de fundo daquela era”, um pano de fundo que ultrapasse “uma visão limitada ao aspecto estético”. Transitando entre documentos e obras de arte, o historiador logra recriar narrativas, recriar gestos e relações ao buscar a palavra de imagens como a do túmulo dos Sassetti em Santa Trinitá, para a qual nos reconduziu o arquivo de Guimarães Rosa.

Considerando o arquivo não somente como caminho para reconstruir um “pano de fundo”, mas como o próprio “pano de fundo”, ele se constituiu, aos nossos olhos, em nossa narrativa, em caminho para reencontrar os autores de *Vila dos Confins* e *O tronco* em movimentos que nos conduzem à fatura estética de suas obras, mas não se restringem a este aspecto. Movimentos que nos permitem perceber os exercícios constantes de pesquisa responsáveis, inclusive, por sinalizar diferentes formas de compreensão do adjetivo ao qual foram relacionados, o adjetivo regionalista. No arquivo de Mário Palmério, a viagem à Amazônia se refaz, dando a ver seu trabalho de coletar informações, dados, palavras, coleta à qual associava o sentido do regionalismo. O arquivo de Bernardo Élis nos reconduz aos seus inventários sobre Goiás, aos muitos dados referentes à sua terra natal relacionados, inclusive, à recitação e preservação de seu patrimônio – o patrimônio goiano a partir do qual tece sua genealogia arraigada ao lugar, para o qual ensejou, via regionalismo, o registro nas histórias da literatura nacional.

No arquivo de Guimarães Rosa, uma profusão documental materializa os constantes gestos de pesquisa, responsáveis pela multiplicação de listas que se constituem não apenas em registros de palavras em seus múltiplos sentidos, mas em exercícios de criação poética, que dão novo corpo às palavras. No caso da palavra regionalismo, seu arquivo nos insere numa dinâmica desconcertante, uma vez que dá a ver a intensificação de um processo de acumulação e recriação

de dados constantemente associado à estética regionalista, de forma a se tornar, mais do que um pano de fundo, um caminho intercambiável com a própria ficção. Se na literatura de Mário Palmério e Bernardo Élis o aproveitamento de dados concernentes à flora, fauna, topografia, história regional se torna mais visível quando lido a partir de seus respectivos arquivos, na ficção de Guimarães Rosa obra e arquivo entranham-se de tal maneira que foi possível a Bernardo Élis⁴⁸⁹ afirmar que era o escritor mineiro um dos autores que mais dava a perceber a permanência do regionalismo se lido pela “descrição abundante e minuciosa de paisagens, vegetais e plantas”.

Não se equivocara o escritor goiano, em sua constante busca pelos sentidos do regionalismo, ao destacar em relação à arte do autor de *Grande sertão: veredas* o aguçamento de alguns traços recorrentemente acionados para definir a estética regionalista, traços relacionados, por exemplo, à recitação de elementos da paisagem e ao trabalho com a coloquialidade sertaneja. Significativa de tal aguçamento parece ser a integração, ao tecido das narrativas, de múltiplas definições vocabulares que, nas obras de vários autores associados ao regionalismo, constituíam glossários complementares ao texto para facilitar a compreensão de expressões de uso regional. Sobre esse procedimento se referira Guimarães Rosa em carta de 23 de abril de 1963 a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, ao tratar da inserção de um glossário ao final do texto traduzido. Sinalizando que “a respeito desse glossário, pensei bastante”, o escritor indica não somente o uso de dicionários para a construção do mesmo, como também dos próprios textos originais, nos quais muitas definições se inscrevem no corpo das narrativas: “Dou-lhe um exemplo: a palavra ‘vereda’ é exaustivamente definida e esclarecida, por diversas vezes, no próprio texto do *Corpo de Baile* e do *Grande Sertão*. Logo no começo do conto ‘Cara-de-Bronze’, lá está, por exemplo. O mesmo, quanto à palavra ‘sertão’” (ROSA, 2003, p. 105).

Possíveis de serem lidas como sugestões para a composição do glossário ou, ainda, como ponderação ao fato de que muitas palavras possuem definições agregadas aos textos, o que poderia dispensar a inscrição das mesmas em apêndice final, tais indicações colocam ao tradutor a difícil tarefa de lidar com significados que nem sempre se entregam de maneira óbvia ou direta, como pretende ser um glossário. É o caso, por exemplo, da mencionada palavra vereda, inscrita nas páginas iniciais de “Cara-de-Bronze”, nas quais comparece relacionada aos “transvales” e aos “buritis bebentes”:

⁴⁸⁹ Em ÉLIS, Bernardo. “Valdomiro Silveira: um escritor que tudo sacrificou por uma cultura tipicamente nacional”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1973. Suplemento Literário, p. 1.

No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. [...] Mar a redor, fim a hora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o *agreste* – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrazoã, só nos transvales das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. (ROSA, 2001d, p. 107-108)

Neste fragmento inicial do conto, os Gerais que rodeiam a fazenda Urubuquaquá se dão a ver pelas chapadas, pelos arbustos, o “grameal”, e as veredas, estas responsáveis por uma expansão descritiva que as distingue dos demais. Às veredas, seus “transvales”, estão relacionados a água e a relva, o sassafrás, a buritirana e os buritis, donos de uma atenção que beira à recitação da palavra, os “b u r i t i z a i s”, soletração que atrai o tempo lento da contemplação. Espaço que guarda a alegria, os cheiros bons, a abundância de água, as veredas não são definidas como o “agreste”, que é o “capim rude” que os animais refugam, ou as chapadas, “onde há areia”. As veredas não são definidas, mas sugeridas pelos seus vales, “transvales das veredas”, para os quais parecem insuficientes as delimitações semânticas que encontramos, por exemplo, no *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2847), em verbete à palavra vereda: “O caminho estreito, senda, sendeiro [...] local úmido e fértil para a agricultura [...] na região dos cerrados, curso de água orlado por buritizais”. Sugeridas, não explicadas, as veredas, nesse fragmento do conto indicado por Rosa a Meyer-Clason, são índice das dificuldades que as narrativas do escritor impõem aos leitores e das quais “Cara-de-Bronze” parece ser exemplar.

Sobre esta narrativa Paulo Rónai escreveu, em texto publicado no jornal *Diário de Notícias*, em junho de 1956 e posteriormente republicado como prefácio a *Corpo de baile*, que se tratava do “menor e o mais difícil” conto da coletânea, um conto em que “se multiplicavam as armadilhas, e os contornos de uma história são apenas esboçados” (RÓNAI, 2001, p. 24). Tais contornos são construídos a partir de fragmentos de diálogos entre os vaqueiros da fazenda Urubuquaquá, em muitos momentos interpelados por um forasteiro de nome Moimeichêgo, cujas interrogações recebem respostas não raro contraditórias, pelas quais um perfil vai se esboçando, o perfil do dono da fazenda alcunhado Cara-de-Bronze. Dos traços físicos ao nome de batismo, Cara-de-Bronze é um “homem desinteirado” (ROSA, 2001d, p. 127), como diz um dos vaqueiros, um homem sobre o qual pouco se tem certeza e em torno do qual movimentam-se o dizer, o pensar, o fazer daqueles que estão a seu serviço, incluindo Grivo, o vaqueiro que retornara à fazenda após misteriosa viagem ordenada pelo velho e entrevado patrão.

As respostas de Grivo sobre a viagem em torno da qual somente ele guardara o sentido, respostas dadas aos vaqueiros somente após longa conversa com o fazendeiro, sugerem que sua

missão não se ligava a um fim prático ou objetivo, uma vez que trazia sensações e palavras, retalhos da natureza vista pelo caminho, retalhos de um passado que já não pertencia a seu destinatário. Como afirma Paulo Rónai (2001, p. 24), a missão de Grivo “cujo sentido ele intui sem poder defini-lo, constituiu em trazer ao moribundo paralítico uma multidão de observações aparentemente desconexas e frívolas de seu antigo mundo”, observações que poderiam conduzi-lo a “reconstruir para o seu próprio uso a realidade íntima do passado, uma visão poética do seu universo”. Pelos fragmentos narrados por Grivo a seus ouvintes e pelo que estes agregaram à narração, vislumbra-se o possível passado do velho fazendeiro, sua fuga quando jovem das terras do pai que acreditava ter acidentalmente matado, fuga que o fez abandonar a namorada. Quando a verdade sobre o pai, sobre a morte que não acontecera, chega-lhe décadas depois, a moça já estava casada, os caminhos passados apagados e o que a viagem de Grivo reconstitui é a possibilidade de uma presença. As ordens do patrão não correspondiam a mandar buscar a formosa neta da antiga namorada para aplacar a solidão de um homem que não constituía família, ou, ainda, de buscar perdão e reconciliação; nas palavras de Grivo, “o que se manda buscar é um raminho com orvalhos...” (ROSA, 2001d, p. 173).

O que parece insignificante, o que parece sobrar ou passar despercebido, o “raminho com orvalhos”, é o necessário para que Cara-de-Bronze recriasse, como sugere Rónai, uma “visão poética”, uma “realidade íntima do passado” vislumbrado em sua pergunta ao viajante: “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?”, ao que Grivo responde “é uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (ROSA, 2001d, p. 173). A rede branca das núpcias, a promessa amorosa, desdobra-se em poesia pelo que nela é excesso, ou seja, as varandas correspondentes às franjas rendadas que ornem os dois lados de uma rede – varandas que são de labirinto tal como a vida conjugal não começada, tal como o texto que lemos. Texto fragmentado, difícil de narrar e ler por se tratar, como explicita o narrador, de uma “estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte” (ROSA, 2001d, p. 135). Essa “estória custosa”, sobre uma vida que mal se dá a conhecer, se faz labirinto não somente pela multiplicidade de vozes que se apresentam em extensos e ininterruptos diálogos, em cenas com marcações teatrais, como também pela natureza do relato de Grivo que, nas palavras de Paulo Rónai (2001, p. 24), extrapola o texto: “O material reunido pelo emissário é de uma riqueza disparatada e barroca, transborda do texto da história e se espalha por uma série de notas”.

Semelhantes às varandas que transbordam o tecido de uma rede, as informações recolhidas na viagem transbordam a narração, ocupam longas notas de rodapé, acionadas igualmente por um narrador que as utiliza para recitações que pertencem a ele e não ao vaqueiro que se tornara mensageiro. E tal transbordamento, labiríntico como a viagem e sua narração,

parece espelhar, com uma intensidade apenas sugerida em outros textos do escritor, o próprio arquivo ao qual nos referimos, anteriormente, enquanto labirinto. Este conto, aliás, parece não só espelhar, mas figurar o arquivo, quase presentificá-lo, se lemos o corpo paralisado do velho como a materialidade que se alimenta de uma coleção trazida por um viajante ou, ainda, como o dono de uma memória que precisa ser reinventada por outrem. Significativas são, nesse sentido, as seguintes afirmações de Grivo: “Fui e voltei [...] Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem...” (ROSA, 2001d, p. 170).

As “palavras de voz”, quando recitadas ao velho Segisberto, o Cara-de-Bronze, instauram a ordem, esta premissa dos arquivos que margeia o caos que tudo desordena – desordena o tempo cronológico supostamente linear de uma vida, bem como a representação por escrito da mesma. Assim, o tempo da viagem de Grivo transcorre enquanto “o velho espera”, espera “olhando no espelho da velhice”, na “claridade diversa” de suas disparatadas perguntas sobre o “quem das coisas”, desejoso de encontrar não o óbvio e o definido, mas o “não entender, não entender, até se virar menino” (ROSA, 2001d, p. 153, 138-141). Se o velho deseja romper o fio linear da vida, reconstruir na velhice a infância, o narrador igualmente quebra qualquer linearidade narrativa, abrindo espaço nas margens do texto para as suas palavras e para as palavras trazidas por Grivo, para sua recitação dos muitos nomes de árvores, plantas miúdas, ervas e pássaros cujas denominações o viajante adverte: “Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palma de légua, por aí...” (ROSA, 2001d, p. 149). Os muitos nomes de “pessoas de árvores” encontradas por Grivo ocupam listas que desafiam o leitor, não somente por sua extensão, como pela qualidade de nomes, “ana-sorte”, “joão-curto”, “três-marias”, os quais demandam um conhecimento que não se vincula às designações científicas das espécies.

Não excluindo de sua recitação os miúdos carrapichos que se agarram aos vivos e recebem nomes amorosos como “Amorico”, “Mineirinha”, “Amor-do-campo”, Grivo ressalva ser incompleto o seu contar, uma vez que “falta muito. Falta quase tudo” (ROSA, 2001d, p. 150, 154). Lacunas também sentidas pelo narrador que se vale de algumas possibilidades interpretativas para ocupar notas de rodapé com aquilo que lhe pertence, seu saber diverso dos vaqueiros, o saber enciclopédico que envia o leitor a poemas da *Divina Comédia* de Dante, do *Fausto* de Goethe, a formulações de Platão, a fragmentos do texto em sânscrito *Chandogya-Upanixad*. Com exceção deste último livro, os demais livros e autores são citados a partir dos originais, sem o acompanhamento de qualquer tradução, o que intensifica a impressão de ser todo o conto um exercício de desordenamento, de não entendimento, como desejava o

fazendeiro em sua busca à revelia do tempo, um exercício de deslocamento que nos reenvia ao arquivo de João Guimarães Rosa.

Deslocar-se para o arquivo, para a série de documentos acumulados pelo escritor ao longo dos anos, é lidar com materiais de múltiplos universos de interesse – artes, filosofia, história, geografia, folclore, geologia, alquimia, zoologia, medicina, moda, línguas, diplomacia, dentre outros esquecidos nesta nossa listagem. Constituído de documentação tão rica e diversa, é este arquivo via de sensações semelhantes às provocadas pela narrativa “Cara-de-Bronze”, na qual não faltam armadilhas como a do nome do estranho forasteiro, e possível narrador, Moimeichêgo, nome construído na junção do pronome “eu” em línguas diversas, ou como a referência a Soares Guimamar, anagrama com que Guimarães Rosa assinou alguns poemas publicados, por exemplo, em *Ave, palavra*. Armadilha igualmente perceptível na passagem de Nhorinhá pelo caminho de Grivo, Nhorinhá a moça linda que “ia se putear, conforme profissão” (ROSA, 2001d, p. 161), de forma a atravessar não só o trajeto do viajante como o tecido textual de *Corpo de baile* para reaparecer na travessia de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*.

Espaço no qual anotações múltiplas, citações extraídas em idiomas diversos, se apartam e se entrelaçam nos remetendo aos textos publicados e para além destes, o arquivo de Rosa nos permite acessar lugares diversos, sejam regiões do país ou outros países, inserindo-nos tanto naquele excesso de dados locais que ocupam os textos, como no que extrapola tais dados de forma a minar as associações entre o escritor e a estética regionalista. A este excesso que não se detém no desfiar de elementos da paisagem, espelhados nas listas que recita Grivo ou no corpo de Cara-de Bronze, um homem “duro, duro” como metal ou pedra, de cuja cabeça pareciam “brotar idades e montanhas” (ROSA, 2001d, p. 138), se liga o que Ettore Finazzi-Agrò chamou de voracidade ao escrever sobre *Grande sertão: veredas*. Notando que a obra, uma “obra-mundo”, possibilitava numerosas comparações e aproximações, desde a literatura de Goethe e James Joyce ao trabalho de escritores regionalistas como João Simões Lopes Neto e Afonso Arinos, Finazzi-Agrò (2001, p. 91) destaca a feição enciclopédica do texto rosiano a partir da qual “todas as referências são, no fundo, senão legítimas, possíveis”.

Tal “voracidade” perceptível no “aproveitamento incansável das fontes mais variadas” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 92), voracidade que é do texto e do arquivo, pode, ao invés de nos afastar, nos aproximar uma vez mais do regionalismo se retornamos à via da tradução. E podemos retornar a partir de uma expressão acionada por Silviano Santiago em seu ensaio sobre a ferocidade do romance, expressão relacionada aos empréstimos que Rosa faz de outras línguas para construir a fala do jagunço: “tradutor infiel”. Nas palavras de Silviano Santiago (2017, p. 88, 90), o romancista é “um tradutor infiel das anotações alheias”, as anotações do

pseudonarrador que se colocara a ouvir o então velho fazendeiro Riobaldo; infiel ao conduzir “a língua portuguesa a tomar de empréstimo recursos e técnicas que escapariam ao universo estreito e fechado do enclave, abrindo as fronteiras do Alto São Francisco para infidelidades anárquicas de única responsabilidade do romancista cosmopolita e poliglota que é Guimarães Rosa”.

Um “tradutor infiel” não descarta aproximações, não descarta materiais diversos para recriar uma narrativa, uma cena que instaure a novidade do olhar autoral sem apagar os rastros do que fora emprestado. Desse movimento é ilustrativo o trabalho de composição do catálogo esparso em que se desdobram as cenas poéticas da natividade, ao qual nos dedicamos inicialmente e para o qual lançamos mais um olhar direcionado a uma imagem ausente da coleção publicada – a imagem *Adoração dos magos*, de Domenico Ghirlandaio, pertencente à Galleria degli Uffizi, a Galeria dos Ofícios, em Florença. Da pintura, Guimarães Rosa faz um esboço que vale comparar com o original:



Figura 25. A *Adoração dos magos*, de Domenico Ghirlandaio, extraída do *site* institucional da Galeria dos Ofícios. Ao lado, reprodução manual, a lápis, de desenho presente na caderneta 05 de Guimarães Rosa, página 88, IEB.

Realizada, possivelmente, a pedido do nobre florentino Lorenzo Tornabuoni, cujo perfil seria identificável entre as figuras ajoelhadas em primeiro plano, a *Adoração dos magos* dá a ver uma vez mais o talento de Ghirlandaio na composição de cenas ricas em detalhes, na composição de retratos que nessa imagem se entregam na profusão de uma multidão. A arte deste pintor ourives, que parece se estender na moldura em arabesco, atrai o olhar de Guimarães Rosa pelo que parece quase passar despercebido em meio à multidão que adora o recém-

nascido: os animais postados no estábulo sob as ruínas de antigas colunas romanas. Como tradutor infiel da imagem que ensaia reproduzir, Rosa registra como perfis apagados, quase indefiníveis, algumas figuras humanas e traz para o primeiro plano da adoração o boi e o burro, personagens centrais do catálogo que compõe em seu ofício de escritor.

Para seu ofício, são válidas todas as fontes e materiais a partir dos quais logra criar cenas, narrativas, que desinquietam os leitores, deslocando-os não raro de um olhar antropocêntrico direcionado insistentemente para o homem em plano superior aos animais, à natureza. Poderíamos, para a arte de Rosa, para o catálogo esparso que compõe, nos valer da afirmação de Silviano Santiago (2017, p. 106), sobre *Grande sertão: veredas*, segundo a qual as relações estabelecidas entre homens, plantas e animais indicia que o escritor, talvez, quisesse “cliquear um instante atemporal e apenas espacial, definitivo e insustentável, quando o homem acreditou equivocadamente que o mundo era único e compartilhado fraternalmente por todos os seres vivos”. Um instante não de unidade, mas de “intensa fragmentação do mundo, instante-já e totalmente subtraído da nossa lente de leitores urbanos, letrados e modernos do romance” (SANTIAGO, 2017, p. 106-107), leitores modernos compelidos a reencontrar a natividade na mística da confraternização entre os seres, mística que pressupõe um exercício poético em torno das palavras e das imagens. E este exercício, como sinalizamos em tópico anterior, sendo o da tradução, nos aproximaria daquela memória de Deus, da qual falava Walter Benjamin, memória inscrita na palavra catálogo como nos permite ler o tradutor infiel João Guimarães Rosa.

Aliás, se ensaiarmos acessar o seu arquivo como um catálogo esparso, que nos leva ao texto literário e a outros numerosos textos alheios, torna-se possível perceber algumas aproximações, apropriações, marcantes num processo de criação dinamizado pelas infidelidades de tradução. Infidelidades que podem reconstituir sentidos perdidos entre línguas, como parece ser o caso de um rastro da oração “Pai-nosso” em *Grande sertão: veredas*. Sobre esta oração, as diferenças entre versões, o escritor tece algumas considerações em seu ensaio inédito intitulado “Liquidificador”. Neste ensaio, em diversas páginas dedicado a questões de tradução, a oração é apresentada como mais sugestiva na versão em inglês, sendo a de língua portuguesa uma versão enfraquecida de sentido em algumas passagens, como explicita na seguinte observação:

[...] enquanto os franceses, e nós, pedimos que “não nos deixe cair em tentação”, em inglês, assim como em alemão e em latim, no original, enfim, o que se pede é que não “nos induza”, não impila, não nos empurre para a tentação – isto é: não nos ponha à prova. Então, por que isso? Será a nossa versão “para menores de dezoito anos”?⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Em “Liquidificador”, ensaio datiloscrito, p. 24. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-21,01.

Reconstruindo a oração “como sinto e entendo”, Guimarães Rosa reescreve a frase “não nos deixe cair em tentação” para “não nos experimente com tentações”⁴⁹¹, sentido de indução ao pecado, como provação de Deus, que Riobaldo faz ecoar ao dizer que “o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre” (ROSA, 2001a, p. 39). Para este Deus traiçoeiro, que não se anuncia nem se deixa perceber, testando a fé e a resistência dos homens, se faz necessária a oração “não nos experimente com tentações”, diversa daquela em que se roga para um Deus distante, que não coloca os homens à prova, seu zelo de não os deixar cair nos próprios pecados.

Pela voz de Riobaldo, o leitor reencontra este Deus desafiador que a tradução corrente do “Pai-nosso” rasurara, como também pode encontrar um Deus sobre o qual escrevera André Gide em seu diário, cujo exemplar pertencente a Guimarães Rosa contém este trecho assinalado: “Dés l’instant que j’eus compris que Dieu n’était pas encore, mais devenait, et qu’il dependait de chacun de nous qu’il devint, la morale, en moi, fut restaurée [...] Dieu ne s’accomplissait que par l’homme et qu’à travers lui”⁴⁹². A existência de Deus como processo gradual, ligado aos homens, condicionado à existência humana, é reflexão que Riobaldo propõe ao ouvinte sem a certeza de uma conclusão definitiva: “Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (ROSA, 2001a, p. 359). Neste “quase”, quase existir “só por intermédio da ação das pessoas”, habita uma ambiguidade que impede os juízos cerrados, a afirmação definitiva sobre Deus que existe depressa e devagar, no vagar da narração que faz do livro, o “grande-sertão”, a “forte arma”.

Um breve olhar pela biblioteca do escritor, na qual se encontra o livro de André Gide, permite encontrar rastros de um processo de criação que se vale de múltiplas fontes e referências, incluindo aquelas lidas negativamente pela crítica literária nacional, a exemplo dos livros de Coelho Neto, um autor que Magalhães Júnior, em artigo publicado em 1956, chamou de “defunto teimoso”⁴⁹³. Deste autor polêmico, que parecia esquecido após as investidas da geração modernista e ressurgia em alguns comentários após a “opulência verbal”⁴⁹⁴ de

⁴⁹¹ Em “Liquidificador”, p. 25. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos”, referência JGR-M-21,01.

⁴⁹² “Do instante em que compreendi que Deus não era ainda, mas estava se tornando, e que ele dependia de cada um de nós para vir a ser, a moral, em mim, foi restaurada [...] Deus se realizou pelo homem e através dele” – tradução nossa. GIDE, André. *Journal*. Paris: Gallimard, 1950, p. 11. Biblioteca IEB; exemplar com assinatura e data: “Guimarães Rosa, Paris 1950”.

⁴⁹³ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. “A ‘Semana Coelho Neto’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

Guimarães Rosa, há um exemplar em seu acervo com interessantes marcas de leitura. Em algumas páginas do romance *Rei negro*, não somente encontramos grifos em palavras como “superciliando”, “zumbrindo-se”, “abarrisco” e frases a exemplo de “a rede do Norte, de varandas largas, em franjas”, como também encontramos um exercício de composição às margens da frase “uma rosa mais repolhuda”: “m%: arrepol/ arrepolhar-se (rosa)”⁴⁹⁵.

Este processo de composição de palavras e expressões, a partir da leitura atenta às minúcias da linguagem, se dá a ver com intensidade nas páginas do livro *O Canastra*, de Raul Alves, obra cujo subtítulo ressalta sua feição regionalista: “Romance regional dos sertões do Norte”. Neste romance, de 1936, cuja fatura estética poderia ser exemplar da experimentação com a oralidade sertaneja que não escapa aos ruídos entre coloquialidade e normatividade linguística, são frequentes os grifos do leitor que constantemente recria algumas expressões nas margens do texto. Assim, na página 24 o trecho “Piróca sabe da paxão de Jacinta pur ele e já passa rabisco de olho p’ra apaixonada qui lhe corresponde rindo”, a palavra grifada “rabisco”, desencadeia a elaboração de “m%: os olhos dele rabiscaram”⁴⁹⁶. Parece ser uma solução mais próxima, poeticamente, desta oralidade marcante no fragmento citado, que Guimarães Rosa busca ao recriar a oração “O sol girava para o pináculo da magnificência meridiana” na concisa e lírica solução “m%: O sol, a giro/ o sol, o giro”⁴⁹⁷. Movimento semelhante encontramos na página 98, na qual um fragmento referente a onças pretas tem uma expressão, “três guelas necessitadas”, recriada para “m%: fome para três goelas”⁴⁹⁸ – uma modificação que nos aproxima da concisão e sonoridade dos ditados populares.

Se nos estendemos um pouco mais em sua biblioteca e passamos desse livro de Raul Alves, um autor cujo nome não permanecera nas histórias literárias, para outros mais conhecidos nas associações com o regionalismo, ainda encontraremos interessantes marcações em páginas de Euclides da Cunha e Hugo de Carvalho Ramos, por exemplo. Deste último, um exemplar da primeira edição de *Tropas e boiadas*, publicada em 1917, apresenta vários grifos entre os quais um, no conto “A bruxa dos Marinhos”, na palavra “estradeirona” que, em marginalia, se converte em “m%: estradeirã”⁴⁹⁹. A palavra “estradeirona” que, no conto é adjetivo para uma mula, a “mula estradeirona”, é convertida em “estradeirã”, uma modificação

⁴⁹⁵ Em NETO, Coelho. *Rei negro*: romance bárbaro. Lisboa: Lelio & Irmão editores, [19--], p. 82, 93, 99, 72, 9. Biblioteca IEB.

⁴⁹⁶ Em ALVES, Raul de Carvalho. *O Canastra*: romance regional dos sertões do Norte. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1936, p. 24. Biblioteca IEB.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 76.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 98.

⁴⁹⁹ Em RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1917, p. 26. Biblioteca IEB.

que indicia uma sugestão sonora para o movimento do animal que, então, cambaleava sonolento mastigando os arreios. Das várias marcações presentes no livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, algumas referentes às vaquejadas parecem nos encaminhar a algumas passagens do texto “Pé-duro, chapéu de couro”, publicado em *Ave, palavra*, texto em que encontramos os vaqueiros “os ‘encourados’” em reminiscência aos “sertanejos encourados”⁵⁰⁰ de Euclides.

Tal aproveitamento de palavras e expressões alheias, em exercícios de composição que deságuam ou não em ficção, estende-se das margens dos livros aos cadernos e fichas de anotação nos quais não faltam muitos de seus contemporâneos, como Bernardo Élis, de cujo livro *O tronco* consta, em folha do fichário intitulado “Animais”, a seguinte nota:

m% - pio de alma-de-gato
 (“No largo, as almas de gato voltavam a piar horas inteiras: - chôo, chôo! B. Élis)
 m% - pássaros no manhã cantar⁵⁰¹

Valendo-se de sugestões como estas, encontradas no romance do escritor goiano, e de tantos outros escritores como Leo Godoy Otero, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Cyro dos Anjos, para citar alguns, Guimarães Rosa nos permite perceber seus gestos de tradutor infiel, aquele que reconstrói, recria rastros alheios, conferindo-lhes nova vida. E tais rastros podem ligar-se a obras e autores consagrados e àqueles que foram colocados à margem do cânone e das histórias literárias, margem na qual habitam também os contadores de histórias, vaqueiros, fazendeiros, amigos que contribuíram com algumas anotações catalogadas pelo escritor. Anotações que podem, por exemplo, reelaborar um conselho, como o de Hélio, “(Do Hélio: Não se entra no mato em dia de vento: 1) galhos caem/ 2) as cobras ficam azoretadas/ m% feito cobra em dia de vento”⁵⁰², ou podem apenas registrar uma Babel, uma confusão de línguas, que se estende ao trato com os animais:

Chamar galinhas:
 Minas: – Prr’ tic, tic, tic, tic!
 Galícia (Pontevedra): – Tchurra! Tchurra!
 Nápoles: – Pi, pi, pi, pi! (Graziela)
 (Alemanha): – Piu, piu, piu, piu! (Ara)
 Hungria: – pi, pi, pi, pi! (Rónai)
 Calábria: – Thi, thi, thi, thi, thi!(theta grego) Nicola engraxate⁵⁰³

⁵⁰⁰ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946, p. 123. Biblioteca IEB.

⁵⁰¹ Em “Animais”, p. 10. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-03,02.

⁵⁰² Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-21, p. 15.

⁵⁰³ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-4, p. 96.

A atenção às minúcias que multiplica vozes em seu arquivo sinaliza a dinâmica da convivência a partir da qual explicara a Meyer-Clason sua ideia de tradução. “Traduzir é conviver” (ROSA, 2003, p. 47), é a frase que o tradutor relembra de seu primeiro encontro com o escritor mineiro, frase que indicava um viver junto, viver fora e dentro do texto. Nesse sentido, seu arquivo parece se reconstruir nessa vivência com múltiplos textos e materiais, arquivo no qual se desdobram citações, notas de pesquisa, recortes sobre animais, em diferentes idiomas, listas que incluem nomes copiados de catálogos telefônicos, da Itália por exemplo, lugar que gesta uma nota que nos reenvia ao nome de Riobaldo (“ribaldo – velhaco, ribaldo”⁵⁰⁴). Neste espaço de miudezas, o colecionador João Guimarães Rosa nos ensina a não descartar palavras, mas a traduzi-las, retraduzi-las. É o que faz, como sinalizamos em tópico anterior, ao associar ao regionalismo a palavra saudade.

Tradutor infiel, Rosa não descarta esta palavra tampouco a estanca em uma definição elaborada a partir de um suporte teórico; ele a traduz de forma a desviá-la de uma função adjetiva, a função de tendência que iguala diferentes escritores, para instaurar uma chave poética, substantiva, que pouco serve para estabelecer limites semânticos. A saudade pode ser nome de planta, “assa-peixe = saudades do campo (M. Grosso)”⁵⁰⁵; pode ser, como no antes mencionado texto “Evanira”, a “dona de pontes,/ cidades e paisagens” (ROSA, 2001b, p. 73) ou, ainda, como dissera Grivo aos seus ouvintes “a saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve de...” (ROSA, 2001d, p. 153). A saudade, que pode significar o apego às pessoas, coisas e lugares, é palavra significativamente registrada, em seu arquivo, em fichário intitulado “Regional”, no qual se desdobram anotações sobre lugares, como Itaguara, Cordisburgo, Brasília, sobre expressões brasileiras, medidas “não decimais em uso no Brasil”, doenças e remédios, casos de assombração, plantas e animais do cerrado. Neste fichário, entre tantas palavras, encontramos a elaboração “m%: saudade dita, saudade feita”⁵⁰⁶, a saudade como um dizer entranhado na cultura, uma palavra que tem ressonância popular, assim como a palavra regional, que intitula o fichário.

A palavra saudade, associada ao regionalismo, pode ressaltar em relação a este o sentido de permanência, em decorrência de uma circulação que não se restringe ao âmbito acadêmico,

⁵⁰⁴ Em “Europa, cidade, Alemanha, Itália”, p. 116. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-01,01.

⁵⁰⁵ Em Caderno com inscrição “Plantas” na capa. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-13, p. 86.

⁵⁰⁶ Em “Regional”, p. 56. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-02,11.

sentido sinalizado pelo geógrafo Rogério Haesbaert em seu livro *Regional-global: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea*. Ao traçar um panorama sobre as múltiplas faces do debate em torno da questão regional, sua reatualização a contrapelo da “globalização homogeneizadora”, reatualização decorrente da “proliferação efetiva de regionalismos, identidades regionais e de novas-velhas desigualdades regionais”, Haesbaert (2010, p. 15, 109) direciona nosso olhar para a possibilidade de se pensar a região como “artefato”. Não somente um “‘fato’ (concreto)” ou um “‘artifício’ (teórico)”, a região como um “artefato”, no cruzamento entre concretude e abstração, torna-se via para a intersecção entre as práticas cotidianas e as análises das ciências humanas de maneira a não se desconsiderar seus usos por “atores ordinários” (HAESBAERT, 2010, p. 111-112).

Conceitos como região e regionalismo são, assim, percebidos como instrumentos de valor teórico, científico, como também de valor prático dada a importância dos mesmos “através do uso na vida comum (quando não nas próprias práticas políticas) e seus inúmeros efeitos materiais nas práticas cotidianas” (HAESBAERT, 2010, p. 112). É em relação a estes usos, vinculados ao senso comum, que Rogério Haesbaert (2010, p. 112) explica as desqualificações desses conceitos pelo saber dominante, responsável por marcar negativamente e, não raro, descartar aquilo que se vincula aos “saberes subalternos”. Em termos de produção literária, a aceitação de obras designadas regionalistas por parte do público leitor, em contraste com leituras críticas que invalidavam o regionalismo, parece exemplificar a circulação cotidiana e popular da ideia de regional, à qual se refere Haesbaert. Aceitação sobre a qual o arquivo de Bernardo Élis guarda interessante exemplo, materializado na carta enviada ao escritor por Virgínio Rios, missivista que se apresenta como agricultor, morador do “interior de Minas”, e leitor interessado nos textos dos “hábeis manipuladores do idioma, principalmente quando fala do regionalismo – é sem dúvida algo que meche [sic] com a gente – pois o nosso regionalismo é fecundo, lindo e variável”⁵⁰⁷.

Hábil manipulador de idiomas, Guimarães Rosa mantém viva a palavra regional, sendo interessante pensar que o faz pela via da tradução, uma vez que a esta o regionalismo parece estar intrinsecamente ligado nas constantes misturas entre o saber erudito e o popular. A representação da coloquialidade dos personagens interioranos, sertanejos, pode ser lida como uma questão ou problema de tradução tornando-se ponto de constante polêmica entre escritores e leitores especializados, entre os quais se pode encontrar os entusiastas de uma separação entre o discurso polido do narrador em contraponto ao registro da oralidade dos personagens, bem

⁵⁰⁷ Carta manuscrita de Virgínio Rios, Mirai, 12 dez. 1975. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0643.

como aqueles que julgavam tal distinção um equívoco estético. É uma experimentação com a coloquialidade regional e a normatividade gramatical, nem sempre bem-sucedida, o que se pode perceber, por exemplo, no romance de Raul Alves, lido por Guimarães Rosa. Experimentação buscada de muitas maneiras por Valdomiro Silveira, a quem Euclides da Cunha dissera, em carta datada de 1903, que seu primeiro livro seria um sucesso “especialmente se resumires aos diálogos o dizer sertanejo, e deixares livre e mondado nas narrativas o vernáculo, que manejas com tão raro brilho”⁵⁰⁸.

Os ruídos entre vozes, o diálogo sertanejo e o vernáculo, ora mérito ora falha imputada ao regionalismo, é matéria da qual se valeu Guimarães Rosa, matéria constitutiva, por exemplo, do conto “Famigerado”, publicado em *Primeiras estórias*, conto no qual um jagunço viaja em busca do sentido de uma palavra ou, melhor dizendo, viaja em busca do poder que esta palavra teria de desobrigá-lo ou obrigá-lo a uma vingança contra o “moço do governo” (ROSA, 1968, p. 11). Nos ruídos de sentido, que dão a ver a duplicidade das palavras, marcante na dinâmica entre o famigerado jagunço e o narrador letrado⁵⁰⁹, bem como no encontro de vozes que dão a perceber a reinvenção de expressões e sentidos, está o que Paulo Dantas leu como um “novo Pentecostes caboclo”⁵¹⁰, um encontro de línguas explicitado na novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”. A festa realizada pelo vaqueiro Manuelzão, para inaugurar a capela da fazenda Samarra, é motivo central de uma estória que guarda as reminiscências do vaqueiro sobre o lugar, onde os sertanejos “falavam limpo duro”, um falar difícil de se compreender nos primeiros tempos de convivência:

[...] no começo, ele mais sua meia-dúzia de pessoal trazido do Maquiné, quase que muita coisa não entendiam bem, quando aqueles dali falavam. Linguajar com muitas outras palavras: em vez de “segunda-feira”, “terça-feira”, era “desamenhã é dia-de-terça, dia-de-quarta”; em vez de “parar”, só falavam “esbarrar” – parece que nem sabiam o que é que “parar” significava; em vez de dizerem “na frente, lá, ali adiante”, era “acolá”, e “acolá-em-cima”, e “p’r’acolá”, e “acolí, p’r’acolí” – quando era para trás, ou ali adiante de lado... (ROSA, 2001c, p. 177)

A incompreensão inicial, diante de um falar diverso, cede espaço ao entendimento que se dá na convivência, via pela qual se torna possível tecer as correspondências de sentidos, a tradução dada a ver nesta pequena listagem de expressões elencadas pela voz narrativa. E o

⁵⁰⁸ Carta datiloscrita de Euclides da Cunha a Valdomiro Silveira, Lorena, 12 out. 1903. Fundo Valdomiro Silveira, IEB, acervo em catalogação.

⁵⁰⁹ No artigo “Segundas estórias: uma outra leitura de ‘Famigerado’”, Luís Bueno assinala as possibilidades de leitura do conto “Famigerado” a partir não somente da “vitória” do letrado sobre o jagunço, mas também deste sobre aquele que, pelo conhecimento, o desobrigaria de uma vingança indesejada. Em *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-164, 2014.

⁵¹⁰ DANTAS, Paulo. “Posição de Guimarães Rosa”. *Para Todos*, Rio de Janeiro, out. 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R04.

conviver se estende à ideia da festa, a festa de amor de Manuelzão que, tal como outras narrativas rosianas, nos insere em um processo de espelhamento – espelhamento do arquivo, espelhamento da narrativa dentro da narrativa – significativo para a leitura da palavra regionalismo, como tentamos realizar, com o auxílio do escritor mineiro, ele que fora distanciado, ao longo do tempo, não somente da ideia de regionalismo como da companhia de seus contemporâneos. Inserir-lo nessa convivência (que pode ser amigável ou conflitiva), inseri-lo nesse movimento, pode, enfim, resultar na impressão de que o regionalismo, como a saudade, sobrevive na imprecisão de muitas vozes, por força semelhante à dos ditos populares, variáveis como o sertão que Riobaldo, em seu gosto de “especular ideia” (pensar e espelhar ideias), sinaliza como o lugar “onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2001a, p. 24).

Carecendo de fechos, o regionalismo, lido nas sugestões que a obra e o arquivo de Rosa nos permitiram, indicia não somente uma presença, mas uma ausência, cada vez mais incômoda em nosso tempo, um vazio que a festa de Manuelzão nos faz notar. A festa planejada e realizada em honra a Nossa Senhora e à mãe de Manuelzão, que sinalizara “o principal da ideia da capelinha” construída após sua morte, é acontecimento que reúne uma multidão diversa, homens, mulheres, crianças, de muitos lugares e diferentes posições sociais – o senhor do Vilamão “homem de muitas posses”; Lói comerciante de mulas e burros; “um sitieiro abastado, chamado seo Vevelho, com seus filhos, tocadores de música”, vaqueiros; “aleijados, até vultos ciganos, más mulheres, lindas moças”; convidados entre os quais não faltou João Urúgem, um “homem-bicho” que “morava em vereda” apartado do convívio humano (ROSA, 2001c, p. 159, 171, 173, 157, 169). Nesta reunião regida pela lei da “hospitalidade geral”, cabem também as coisas mais díspares, trazidas como oferendas à santa, coisas “espantantes” cujo sentido escapava a Manuelzão (ROSA, 2001c, p. 157, 155). Entre as muitas ofertas, os visitantes traziam “o que devia ser de Deus”, as miudezas retiradas da natureza – ovos, pedras, balaios com musgos e, mesmo, uma concha “vinda parar ali, tão longe do mar como de uma saudade” –, e os objetos trabalhados pelo homem e deslocados de qualquer serventia:

um jarro de estanho, pichel secular, inexplicável [...] As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador, um bacamarte boca-de-sino todo ferrugem [...] esteiras, cestos, sacolas, caixinhas, tapas – tudo que da folha do buriti se fabricava. E até um grosso livro de contas, todas as páginas preenchidas, a tinta descorável, e que de certo fora, em tempos, de algum grande fazendeiro lavrar em limpo seus negócios [...]. (ROSA, 2001c, p. 155-156)

Diante de estranhas ofertas, sem saber se correspondiam ao desejo de não chegar de mãos vazias, de trazer objetos “preciosos só para Nosso Senhor e a Virgem”, ou se correspondiam à esperteza de se livrar daquilo que já não tinha “saída em comércio”,

Manuelzão a tudo e a todos recebe, acolhendo as mais diversas presenças sem, no entanto, deixar de relembrar algo importante, cuja ausência se fazia sentir ao redor: o riachinho que ladeava a sede da fazenda. Razão da escolha do lugar em que se erguera a casa, ajustada com a “beira dele”, o riachinho “xexe, puro, ensombrado, determinado no fino”, secara de repente; como pessoa familiar “tinha ido s’embora, o riachinho de todos”, o “riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre” (ROSA, 2001c, p. 163-164). A festa, em sua dimensão ritual, unindo o sagrado da missa e o profano das danças e cantigas, se torna caminho para o retorno do riachinho não como o desejava Manuelzão, em seu leito arraigado à vida prática dos homens, mas pela fabulação de um antigo contador de estórias, o velho Camilo.

Ao findar do festejo, o velho agregado da fazenda, em sua velhice de pouca serventia, reconstrói a festa, outra festa, povoada por vaqueiros, imaginada em um tempo “quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos” (ROSA, 2001c, p. 248). Neste tempo, de comunhão entre homens e natureza, há um riacho que diz “sou riacho que nunca seca...”, ao que o velho narrador acrescenta: “de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos” (ROSA, 2001c, p. 259). Na narrativa de Camilo, mestre das antigas formas de narrar, pautadas no tempo de experiências compartilhadas, o que estava antes fragmentado se encaixa e se reúne de tal maneira a converter uma ausência em presença que tudo preenche, o riachinho que “residia tudo”. Por artes dessa narrativa dentro da narrativa, Manuelzão compreende que, tal como o riachinho que beirava a casa, a “festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar...” (ROSA, 2001c, p. 263).

A festa, em que “tudo virava outro”, feita para se lembrar, semelhante às antigas estórias, “as já sabidas, das que a gente tem saudades até” (ROSA, 2001c, p. 201, 189), pode bem ser imagem espelhada do arquivo, este espaço constituído nas dinâmicas da presença e da ausência, da ordem e da desordem, espaço das coleções mais díspares, dos fragmentos que podem, tal como sugere Warburg em seu trabalho sobre os retratos florentinos, devolver vida a imagens fantasmáticas. É o que sinaliza Didi-Huberman (2013, p. 72) ao recuperar trechos de uma carta em que o historiador relatava a seu irmão o “árido”, mas interessante, trabalho de arquivo capaz de devolver “uma espécie de vida, ou até palpitação” a “imagens fantasmáticas”, imagens de “seres desaparecidos havia muito tempo”. Em relação ao conceito espectral que nos mobilizou até aqui, o regionalismo, os arquivos de Palmério, Élis e Rosa nos aproximam de semelhante impressão, a de uma outra vida ou “palpitação” possível quando o regional é lido a partir de experiências, olhares e construções distintas. Contudo, especialmente o arquivo de Guimarães Rosa, se nele focalizamos os dados locais acumulados e espelhados na ficção, pode nos

conduzir não à vida, mas a uma fantasmagoria que não é do arquivo, mas da realidade, da paisagem e dos lugares ao redor.

Podemos dizer que aquela ausência do riachinho que corta a estória de Manuelzão é indício de um vazio cada vez mais intenso em nossa contemporaneidade, um vazio como reverso da modernização simbolizada pela grande cidade, a capital federal, sugestivamente feita cenário da estória do menino do conto “As margens da alegria”. Neste, o encanto pela cidade que se construía é minado pela morte do peru, um peru “belo, belo!”, único, que o menino pôde pouco admirar. Tornara-se o “terreirinho” onde habitava o peru, morto pela necessidade prática de alimentação, o lugar de “uma saudade abandonada” – a saudade como uma ausência disseminada pelas matas derrubadas, pela “árvore, que morrera tanto” na construção da cidade, a cidade como um mundo que “trevava” (ROSA, 1968, p. 4, 7). O regionalismo, como Rosa o traduzira, uma expressão de saudade, nos insere na rota desta “saudade abandonada”, nos coloca face ao que muitos escritores acumularam, dentro e fora dos textos, de maneira a nos inserir em coleções para as quais as correspondências com o real multiplicam ausências, multiplicam ruínas.

Em seu ensaio sobre a ferocidade de *Grande sertão: veredas*, Silviano Santiago (2017, p. 32) não deixou de sinalizar que o rio São Francisco, feito personagem a ocupar a página final do romance, conheceu o “jugo do homem” seis anos após a publicação do livro, em 1962, quando “é inaugurada a 2221 km acima da foz do rio a barragem de Três Marias, onde se localiza a usina hidrelétrica de Três Marias”. A barragem, que estanca o rio, assinala a profunda alteração na paisagem, modificada no ritmo de uma modernização que deixa na natureza longos rastros de destruição, alteração igualmente destacada pela pesquisadora Mônica Meyer em sua tese dedicada aos cadernos que Guimarães Rosa escrevera ao longo de sua viagem, em 1952, pelo sertão mineiro, acompanhando o grupo de vaqueiros liderados por Manuel Nardy, o Manuelzão.

Ao ler os cadernos intitulados “Boiada”, Mônica Meyer (2008, p. 135) ressalta o teor poético de anotações pautadas por um olhar que instaura uma proximidade entre os homens “e as plantas, os bichos e as coisas”, um olhar pelo qual “os elementos se misturam numa comunhão religiosa – todos os seres comungam o mesmo chão, ar e água do sertão”. Destacando o valor sugestivo, sinestésico, das anotações sobre a paisagem, a pesquisadora sinaliza a impressão ambígua que a leitura dos cadernos desencadeia: “Como um conto de encantamento, parece que o cerrado mineiro foi transportado para o diário. Em contrapartida, a leitura do diário transporta o leitor para um cerrado mineiro que, hoje, obviamente já não existe” (MEYER, 2008, p. 141).

Em nota a este comentário, Mônica Meyer (2008, p. 223) esclarece que “grande parte da área por onde passou a boiada está coberta por extensas plantações de eucalipto, existindo ainda algumas poucas veredas, mas parcialmente assoreadas”. O cerrado que existe nos cadernos, nas obras publicadas, não sendo mais o mesmo que a pesquisadora percorreu em seu estudo concluído em 1998, tampouco o que percebemos nestes anos em que nos dedicamos a este texto, nos conduz a pensar a realidade como reflexo quase apagado do que guarda o arquivo. Impressão que o próprio arquivo parece sugerir em uma imagem guardada entre os diversos recortes de jornais acumulados pelo escritor, imagem de um pássaro, como os muitos que ocuparam a narrativa de Riobaldo ou as páginas de *Ave, palavra*:



Figura 26. Cópia de fotografia colorida de pássaro. IEB, referência JGR-R07, 050.

Neste tempo, o nosso, em que acessamos o arquivo de Guimarães Rosa, parece caber ao real, em muitos sentidos, a imagem espelhada, quase indiscernível, do pássaro fotografado neste limiar que constitui a janela, limiar entre a casa e a rua, entre a casa e uma natureza cujo colorido habita as muitas notas e narrativas do escritor que percorrerá algumas rotas não mais existentes. Se, neste ano de 2021, em que encerramos este texto, retornarmos ao roteiro de imagens que brevemente percorremos para pensar o lugar em Rosa, o lugar e o mundo, via Amazônia, via Pantanal e Minas Gerais, não escaparemos à nota trágica de nossa larga ruína – a das barragens rompidas pelo rejeito secular da mineração, a das queimadas que devastaram e continuam a devastar a floresta, a vegetação pantaneira. Lidar com o arquivo do escritor mineiro, com seu texto, com os textos e arquivos de escritores que se colocaram a recolher dados locais, ainda

que para construir uma outra imagem da região, do lugar, que não a desenhada pelos viajantes europeus, como assinala Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*, é lidar com imagens, rastros, fragmentos que nos assombram.

O regionalismo, se lido pela via desta compulsão documental, pode, talvez, nos colocar diante de uma face reversa daquele mal de arquivo do qual falava Jacques Derrida. Se o arquivo, seus excessos, podem instaurar o esquecimento, a morte, no “coração do monumento” (DERRIDA, 2001, p. 23), em nossa contemporaneidade ele parece sinalizar aquilo que, no real, se tornou ruína, restos que denunciam a ausência e o esquecimento na paisagem ao nosso redor. Esquecimento que o poeta tocantinense, Pedro Terra (2005, p. 29), ao tratar da paisagem inundada pela Usina Hidrelétrica do Lajeado em Porto Nacional, traz à superfície ao indicar, sob as águas, os cemitérios das comunidades indígenas e quilombolas, suas memórias duplamente apagadas pela história oficial: “Na Serra da Mesa, os vãos submersos/ guardam cemitérios dos Avá-Canoeiro./ Dos Calungas. O Lajeado vai afogar/ a margem das lembranças”. Talvez, seja esse um dos desafios de nossa contemporaneidade, o de lidar com os fragmentos de um arquivo em relação ao qual a nossa realidade parece ter se tornado apagado reflexo, um reflexo deslocado tal como aquela concha ofertada para a festa de Manuelzão, concha que restara “tão longe do mar como de uma saudade” (ROSA, 2001c, p. 155).

Desafio semelhante parece ser o de lidar com o anacronismo, inerente a todo arquivo, e do qual o conceito de regionalismo parece ser uma insistente lembrança. Insistência que Rosa parece ter captado ao traduzi-lo em saudade, este “sentir-pensar” que desorganiza o tempo cronológico e linear norteador das histórias, das histórias da literatura brasileira. O regionalismo, esta palavra que ensaiamos compreender com o auxílio dos escritores e de narrativas cujos enredos guardam lances que se reinscrevem em nosso presente: as eleições disputadas em um jogo de violências e mentiras em *Vila dos Confins*; os embates entre coronéis, jagunços e a força policial do Estado em *O tronco*, cujo enredo guarda uma nota quase apagada sobre a gripe espanhola, a epidemia que se tornara notícia menor em meio ao conflito político; a ira, irascibilidade, como o diz Silviano Santiago, da política apresentada no corpo de *Grande sertão: veredas*, este romance que continua sendo um “enclave arcaico” (SANTIAGO, 2017, p. 12) a perturbar o passado e o presente.

Entre desafios, ruínas, e a urgência de se repensar a comunhão, a comum união, com a natureza, vale pensar que “se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo, há outro espaço e outro tempo”⁵¹¹; se há arquivo, como o espelhado na hospitalidade geral da festa de Manuelzão,

⁵¹¹ PEDROSA, Célia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÂMARA, Mário (org.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 50.

há a possibilidade de se lembrar; há a possibilidade de enxergar como o menino, num tempo que “trevava”, naquele terreirinho de “saudade abandonada”, enxergar um vagalume: “Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 1968, p. 7). Lição de miudezas, lição de resistência – quem sabe seja esse, por ora, para o nosso tempo, o melhor recado de João Guimarães Rosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as muitas estórias pertencentes ao corpo textual da novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”⁵¹², uma foi responsável por despertar tanto a curiosidade como a angústia dos ouvintes reunidos na casa de Manuelzão, uma estória que parecia incompleta, inacabada. Joana Xaviel, uma exímia narradora, se detém por alguns momentos a contar um episódio de traição e morte envolvendo a esposa de um vaqueiro, de nome Destemida, responsável por induzir o marido a trair o pedido do rico patrão que lhe dera para administrar sua melhor fazenda, com a única exigência de que cuidasse bem de Cumbuquinha, a “vaca que o homem rico amava com muita consideração” (ROSA, 2001c, p. 186). Destituída de qualquer sentimento de piedade, Destemida não somente induz o marido a matar a estimada Cumbuquinha, como envenena a mãe do dono da fazenda, impedindo que a mulher revelasse ao filho a verdade sobre a morte da vaca que ele acreditava ter caído em um barranco. Após provocar a morte do animal e da mulher, de cujo corpo furtara os valiosos pertences, Destemida incendeia a casa onde se preparara o velório, gesto que lhe permite apagar os rastros de um furto que lhe deixara “graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias” (ROSA, 2001c, p. 187).

Na contramão de um final esperado, um em que o fazendeiro punisse a causadora de tantos danos, o que Joana Xaviel apresenta é uma estória que terminava “de-repentemente, com o mal não tendo castigo” (ROSA, 2001c, p. 188), deixando entre os ouvintes uma sensação de curiosidade e angústia diante do que parecia incompleto, inacabado:

Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de ideia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (ROSA, 2001c, p. 188)

A dúvida sobre o resto da estória, a segunda parte que devia existir e pela qual é desencadeado o desejo de busca pelos “ocos e veredas do mundo Gerais”, é, talvez, semelhante

⁵¹² ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*: (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c, p. 153-263.

à que o final de uma pesquisa pode instigar se consideramos o que não foi escrito, o que não foi encontrado ou percebido ao longo de um trabalho de leitura e escrita. Em nosso trabalho, constituído nos trânsitos entre textos ficcionais, teóricos e textos ou fragmentos textuais pertencentes aos acervos documentais de Mário Palmério, Bernardo Élis e Guimarães Rosa, a impressão de inacabamento pode ser gestada, desde o início, por estes acervos nos quais, não raro, um percurso reflexivo se altera de acordo com as lacunas ou os excessos que os constituem. Espaços que guardam diferentes coleções, constituídas de fragmentos diversos, os arquivos dos escritores nos conduziram a caminhos que não poderiam ser previstos quando iniciamos nossa busca pelos sentidos do regionalismo, esta palavra que parece instigar aquela curiosidade desencadeada pela estória de Joana Xaviel, a curiosidade sobre as origens de uma narrativa, sobre quem primeiro “descobriu o vulto das estórias”, o vulto de uma ideia.

Acessar o arquivo de Bernardo Élis nos possibilitou encontrar uma versão do regionalismo em nossas letras, uma em que o início da estória tem como cenário Goiás, o lugar que teria inspirado a produção ficcional de Bernardo Guimarães. Se, assim, encontramos uma narrativa diversa das que podemos ler em alguns estudos e histórias literárias, das quais o escritor goiano foi leitor, por outro lado, não correspondeu este roteiro narrativo à apresentação de um sentido único ou estável para o regionalismo ao qual associava a sua prática artística e intelectual. Na contramão de uma projeção inicial de pesquisa, ancorada na possibilidade de encontrar no acervo deste escritor uma afirmação conceitual, visto a sua incessante dedicação ao tema, o que encontramos é uma reelaboração constante, uma problematização que nos distancia de qualquer estabilidade interpretativa. Distantes de afirmações estáveis são igualmente as oscilações entre ser e não ser regionalista que encontramos em algumas entrevistas arquivadas por Mário Palmério e Guimarães Rosa, escritores cujos acervos nos instigaram a nos aproximar da questão regional a partir de rastros de experiências, rastros de viagens pelos quais o acesso aos textos literários se dá nos vínculos com os lugares, com as imagens.

O arquivo de Mário Palmério nos permitiu reencontrar o escritor em uma geografia não esperada para o leitor que detém seu olhar na paisagem ficcional de *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre*, a geografia da Amazônia, percorrida a bordo de seu barco Fray Gaspar de Carvajal, barco pelo qual acessamos sua biblioteca, seu diário e suas notas de viagens responsáveis por nos aproximar de uma compulsão documental que inviabilizou o trabalho ficcional. O constante recolhimento de dados, textos, imagens durante sua longa estadia na Amazônia assinala a compreensão que dera a perceber sobre o escritor regionalista como aquele que se colocava a recolher palavras, informações regionais, bem como assinala os riscos desse

ofício, os riscos de emaranhar-se nos excessos descritivos, os excessos de um arquivo que não lhe permitiram a reelaboração, em ficção, dos dados recolhidos. Se em relação a esse viajante o constante registro do que via, do que lia ao longo de seu itinerário pela Amazônia, correspondeu à construção de um acervo em meio ao qual não encontrara o esperado caminho de retorno à escrita ficcional, em relação ao viajante João Guimarães Rosa, a constituição de uma série de notas e desenhos em percursos como o que fizera em igrejas e museus na Itália nos insere na dinâmica de uma arte que parece se expandir pelo excesso, excesso de detalhes.

Acompanhar o escritor em suas incursões por lugares diversos, Itália, França, Alemanha, Minas Gerais, Pantanal, Amazônia, a partir de algumas das muitas notas que registrou, é movimento que nos aproxima de uma escrita atenta aos pormenores de tal forma que, lidando com os registros de seu arquivo, não escapamos à lembrança daquele viajante alemão que percorria o sertão em “O recado do morro”, movido “sempre nas manias de remexer e ver, e perguntar, e tomar o mundo por desenho e escrito” (ROSA, 2001d, p. 75). Preenchendo cadernos e cadernetas com listas de palavras, impressões sobre os lugares, as pessoas, as paisagens das quais extraía desenhos, Guimarães Rosa é um colecionador que, recriando os materiais reunidos em sua coleção, dá a ver a dinâmica do que é nomeado e do que excede ou escapa à nomeação. Se retornamos às considerações de Didi-Huberman sobre o trecho e o detalhe em pintura, considerações que acionamos no capítulo dedicado a Mário Palmério, podemos dizer que em Rosa encontramos tanto a lógica do detalhe quanto a dissolução da mesma no que o ensaísta denominou de trecho.

Ao problematizar a “grande fortuna do detalhe no domínio da interpretação das obras de arte”, em seu texto “Questão de detalhe, questão de trecho”, Didi-Huberman (2013, p. 299, 324) sinaliza um contraponto às leituras centradas no que é discernível e nomeável nas imagens, nos detalhes capazes de ajudar “a contar uma história, a descrever um objeto”. Tal contraponto se dá a partir da percepção do trecho, algo que desnorteia e escapa ao princípio da descrição, da visualização de um quadro enquanto superfície estável e transparente. Palavra extraída de uma cena de *A prisioneira*, (5º volume) da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, cena em que um personagem olha o quadro *Vista de Delft*, de Vermeer, e percebe não apenas um muro, um detalhe, mas um “trecho de muro amarelo”, palpitante e solar, capaz de suscitar-lhe um abalo que o leva à morte, o trecho para Didi-Huberman (2013, p. 318, 342) constitui este abalo na matéria e no tempo capaz de devolver-nos a pintura em sua opacidade, em seu enigma de mancha tal como “parte que devora o todo”.

Para nós, em uma pesquisa como a nossa, dedicada a um tema que suscita e atrai um olhar atento aos detalhes, aos pormenores regionais que ocupam narrativas e destas se tornaram

chave de significação para leituras que associam autores diversos à designação regionalista, o contraponto proposto neste ensaio dedicado à história da arte é válido desafio no acesso aos textos e aos arquivos a partir da questão regional. Nestas páginas finais de nosso percurso reflexivo sobre o regionalismo, talvez possamos dizer que nossa trajetória pelos textos e arquivos de Mário Palmério e Bernardo Élis nos aproximou mais da lógica do detalhe, perceptível nas figurações do arquivo pelas quais elaboramos os capítulos dedicados aos dois escritores: cartografia e inventário. A demorada navegação de Palmério pelos rios amazônicos, seus gestos constantes de observador, que registra rotas e dados locais, nos inserem nos movimentos de inscrição das coisas em seus lugares, inscrição presente em textos como *Vila dos Confins*, cuja narrativa se abre com a ressalva de que a Vila “não consta das cartas [...] não aparece em mapa algum” (PALMÉRIO, 1994, p. 8).

Inserir a Vila em um imaginado mapa ficcional é preencher uma ausência que em seus diários notara em relação a algumas rotas pouco conhecidas da Amazônia, espaço sobre o qual mapeara características indiciadoras de um potencial econômico simbólico de sua percepção política atravessada pela crença em uma modernização que aplainaria diferenças sociais sem, no entanto, alterar profundamente a paisagem. A perda dessa perspectiva esperançosa em relação ao progresso e aos processos de modernização, em muitos sentidos responsáveis por aprofundar atritos e desigualdades sociais, por alterar drasticamente a paisagem, corresponde à impossibilidade de definir o regionalismo como o ensaiou Bernardo Élis, este escritor engajado na inscrição de Goiás nos panoramas literários nacionais. Ao ensaiarmos reunir fragmentos de seu arquivo, ligando-os aos seus textos ficcionais e ensaísticos, fomos novamente atraídos pelos detalhes, pela recitação da geografia e do patrimônio goiano refletido em listas, relatórios, crônicas, documentos entre os quais não faltou sua genealogia arraigada ao lugar.

Constantemente mobilizado pelo desejo de inserir Goiás, sua literatura e cultura, nos panoramas nacionais, Bernardo Élis parece ter colocado sua escrita inventariante a serviço de uma afirmação da cultura regional, afirmação que não pressupôs um olhar encantado ou idealizado para o lugar, pelo contrário, pressupôs a problematização das desigualdades sociais, da injusta partilha de terras, da violência latente nas relações de trabalho estabelecidas nas áreas rurais. Sua escrita engajada nos inseriu em uma geografia específica, a goiana, de forma mais intensa do que alcançamos vislumbrar em Mário Palmério e Guimarães Rosa, este último, como dissemos anteriormente, um colecionador que nos reenvia a lugares diversos valendo-se igualmente dos detalhes, seus excessos, sem torná-los caminho para uma imagem em que os elementos se entreguem integralmente legíveis ou delimitados. Nesse sentido, a literatura de Rosa, na qual Bernardo Élis percebera um trabalho mais intenso com os pormenores regionais,

nos conduz aos detalhes e ao que não pode ser delimitado enquanto tal, o que poderíamos ler como um trecho, que “delimita menos um objeto do que produz uma potencialidade: algo se passa, passa, delira no espaço da representação e resiste a ‘se incluir’ no quadro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 342-343).

O exercício de nos aproximar do escritor mineiro a partir de seu olhar para as imagens, a partir do catálogo esparsos que compôs ao deter-se diante dos quadros da natividade, nos permitiu uma apreciação mais demorada de alguns de seus textos nos vínculos com a pintura, com técnicas picturais que parecem restituir às coisas, às palavras, sua condição de signo espesso, que desafia o entendimento. Assim, uma palavra, um nome, em contos como “Sanga Puytã”, é capaz de desencadear aquele delírio da representação sinalizado por Didi-Huberman, delírio de Sanga Puytã enquanto nome que se transmuta em coisa, em cor, um “nome encarnado molhado, coisa de nem vista flor” (ROSA, 2001b, p. 51), que num lance derrama um vermelho transbordante nesse texto dedicado à cidadezinha mato-grossense. Ainda que algumas passagens dos romances de Mário Palmério e Bernardo Élis possam gestar semelhante sensação de transbordamento, a exemplo da árvore pé-de-pato em *Vila dos Confins*, árvore que nascera em lugar inusitado ocupando todo o espaço de uma cena, ou ainda dos pássaros que desnor-teiam nosso olhar e o do patriarca Pedro Melo na Vila do Duro em *O tronco*, pássaros que formavam “nuvens compactas nos assa-peixes da grotta” ecoando o destino da Vila, “Duro acabou, Duro acabou – soluçavam as rolinhas” (ÉLIS, 2008, p. 58), é em Guimarães Rosa que este procedimento se dá a ver com a intensidade capaz de transmutar o sertão em cor.

É assim que, durante o trajeto da comitiva guiada por Pedro Orósio em “O recado do morro”, encontramos “o céu um sertão de tão diferente azul” (ROSA, 2001d, p. 53), céu e sertão fundidos de forma a nos dar a ver o sertão não como lugar, paisagem, mas como cor que confere tom ao “tão diferente azul” do céu. Nessa narrativa constituída nos movimentos de decifração de um recado, o morro que surge no centro da travessia da comitiva não se apresenta como um detalhe na paisagem, mas como uma parte que transborda da mesma em sua condição de pedra e palavra. Se torna o morro um desafio aos viajantes e a nós leitores, atraídos por seu recado, envolvidos num exercício de compreensão que nos desloca das estabilidades das descrições pelas quais recortamos detalhes e delimitamos uma narrativa. Exercício semelhante ao que a palavra regionalismo desencadeia quando Guimarães Rosa a associa à saudade, um substantivo sobre o qual o escritor registrou em caderno uma citação, de Ramalho Ortigão, relacionando-o a uma cor: “Todos os nomes têm uma expressão fônica, que corresponde a uma certa cor e a

uma certa forma. Saudade, por exemplo, é uma palavra azul; rancor é uma palavra vermelha’ (Ramalho Ortigão, *A Holanda*)”⁵¹³.

A saudade, “uma palavra azul”, tal como o sertão, quando relacionada ao regionalismo não instaura uma delimitação do mesmo em termos conceituais; o que a saudade nos permite vislumbrar é uma potencialidade, um intervalo tal como Didi-Huberman (2013, p. 310) o aciona para pensar o trecho enquanto o “quase” da pintura, algo que, no quadro, não é “exatamente”, não é nem “descritivo nem narrativo”. Lida dessa maneira, a saudade, como a acessamos no arquivo de Rosa, não nos pareceu corresponder àquela saudade sobre a qual Durval Muniz de Albuquerque fala ao tratar do Nordeste não como região física, geográfica, mas como construção discursiva para a qual trabalharam, especialmente, alguns intelectuais e escritores associados ao regionalismo, a exemplo de Gilberto Freyre e José Lins do Rego. Em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, Durval Muniz (2011, p. 78) se detém nas tramas discursivas que possibilitaram a construção narrativa e imagética de uma região “fundada na saudade e na tradição”, a saudade enquanto “sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si” e como “sentimento coletivo” que afeta “uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição”.

Associada às perdas pessoais e coletivas responsáveis por desencadear um movimento de criação de uma tradição, de invenção de uma unidade histórica e espacial, a saudade sinaliza, no texto deste historiador, a falência do discurso regional, homogeneizador, em um tempo, o nosso, para o qual os regionalismos não teriam mais razão de ser. É nesse sentido que, nas páginas finais de seu texto, apresenta a necessidade de dissolução da região, do Nordeste imaginado nas rotas do engenho e da seca, rotas avessas à modernidade, para a abertura criativa ao novo, à contemporaneidade para a qual os “nacionalismos e regionalismos são anacrônicos e reacionários” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 345). Inserido nas “ambiguidades da ‘morte e vida’ da região”, como nota Rogério Haesbaert (2010, p. 71, 68) ao mencionar a contribuição e as contradições desse olhar focado nas construções discursivas e alheio ao “mundo das práticas materiais”, Durval Muniz de Albuquerque lê a região e o regionalismo como anacronismos – anacronismo enquanto barreira para a irrupção do novo, barreira relacionada a esta saudade que se detém no sentimento de perda, de desajuste em relação ao tempo.

⁵¹³ Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNO-12, p. 20, grifos do escritor.

Um desajuste que pode não só estancar, mas mobilizar o tempo, o anacronismo foi para nós uma via pela qual o regionalismo pôde ser lido na multiplicidade e dinamicidade de palavra que sobrevive, em tempos e leituras diversas, por força semelhante à da saudade nos vários sentidos que lhe atribui Guimarães Rosa em suas notas e em sua ficção. O regionalismo como “expressão de saudade”, no dizer de Rosa, nos encaminha para um intervalo no qual não se pode definir com precisão fronteiras simbólicas e espaciais, nem mesmo definir marcos temporais pelos quais uma narrativa teria início, meio e fim. Talvez, como “expressão de saudade”, Bernardo Élis tenha se dedicado a escrever uma história do regionalismo a partir de Goiás, a partir do seu lugar de pertencimento, mas não tenha conseguido encerrar a mesma, encerrar o regionalismo em um limite espacial e temporal. Não se encerrando nos limites de uma história, o regionalismo como ensaiamos ler a partir dos arquivos dos escritores, seguindo as possibilidades que estes nos permitiram vislumbrar, é palavra para a qual não alcançamos uma definição única, uma delimitação conceitual.

O regionalismo, lido com o auxílio dos escritores, nos conduz ao inesperado tal como aquelas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa, lidas por Jacques Rancière (2018, p. 80) como “margens de história, quase-histórias”. Ao comentar este livro de contos, no ensaio “O desmedido momento”, Rancière (2018, p. 81) assinala a singularidade de enredos nos quais “a história esperada” não acontece, história esperada sendo “aquela que se deduz de uma situação e dos personagens que nela se encontram”. Assim, nos diz o ensaísta, em contos como “Famigerado” não encontramos o “mote da querela, o mote das histórias à moda antiga em que o personagem matava para se vingar de uma palavra insultante”, o que encontramos é um jagunço que “agora se resolve mediante opinião de linguista”. Situação inesperada tal como a que anula o conflito em “Os irmãos Dagobé”, conto no qual “o desfecho sangrento” não acontece, uma vez que os irmãos do jagunço assassinado não executam a esperada vingança, antes se abrem para um futuro que “carregavam dentro de si”, o futuro na cidade grande (RANCIÈRE, 2018, p. 81, 84).

Em Rosa, como sinaliza Rancière (2018, p. 85), o sertão é lugar não de uma fabulação que estaria pronta entre gerações de sertanejos, mas de uma fabulação tecida pela “capacidade de recomeçar a cada vez o salto no ‘inomeçado’, de transpor novamente a borda para adentrar espaços onde todo um sentido do real se perde com suas identidades e referências”. Tal como este sertão nos parece ser o arquivo, espaço em que as palavras, nas ordens e desordens de uma coleção, podem nos conduzir constantemente ao “inomeçado”, ao inesperado que rompe as expectativas com que o acessamos buscando validar previamente uma narrativa. Em relação ao regionalismo, os arquivos não nos conduziram a uma conclusão que estabelecesse uma

definição, uma única narrativa; o que os arquivos nos permitiram foi este “salto no ‘incometido’”, um movimento de busca e leitura de fragmentos pelos quais uma lógica binária, do ser ou não ser, se rompe para dar lugar às possibilidades, à confluência entre o sim e o não, o é e não é regionalista; dar lugar à saudade como um intervalo que nos desloca do campo conceitual ao metafórico. E, em um arquivo como o de Rosa, no qual as coisas podem se apresentar, como no sertão, após uma longa espera, a saudade é capaz de nos reenviar aos lugares aos quais pertencemos sob o risco de não mais sabermos questionar os documentos, como nos alerta Arlette Farge ao tratar d’*O sabor do arquivo*.

Lidar com o arquivo, nas palavras de Arlette Farge (2017, p. 36, 21), é lidar com um “excesso de sentidos”, com uma abundância de personagens e de conteúdos que compelem o pesquisador à paixão de recolhê-lo por inteiro e, ao mesmo tempo, à tensão de saber questioná-lo para encontrar o seu sentido. É interessante notar que, ao comentar sua trajetória pelos arquivos judiciais, recolhendo perfis e vozes dispersas na Paris do século XVIII, Arlette Farge acione imagens ligadas a fenômenos naturais para descrever uma materialidade que atrai e impõe dificuldades. No arquivo a sensação do mar “se faz presente”, pois “quem trabalha em arquivos se surpreende muitas vezes falando dessa viagem em termos de mergulho, de imersão, e até de afogamento...”; ligados às “evocações marinhas” estão os fundos documentais, conjuntos numerosos que desencadeiam a imagem “desses enormes bancos de rochedos chamados de ‘baixios’ no Atlântico, e que só se mostram duas vezes por ano, nas grandes marés” (FARGE, 2017, p. 11, 12).

A estas comparações que ligam o arquivo à natureza, aos mares e rochedos, estão associadas inusitadas descobertas, como a dos grãos de trigo, encontrados junto à carta de um médico que os remetia à Sociedade Real de Medicina em um “saquinho minúsculo de pano grosseiro”, saquinho que a pesquisadora abre sem deixar de notar que “não é muito comum o trigo brotar do arquivo” (FARGE, 2017, p. 17, 19). Ainda que os arquivos aos quais nos dedicamos, os arquivos literários, não possam ser comparados à massa de documentos judiciais consultados por Arlette Farge, da qual emerge uma multidão anônima de homens e mulheres em seus possíveis delitos, as imagens que a autora aciona para descrever a atração e os riscos do arquivo não deixam de ser pertinentes para um trabalho como o nosso, dedicado a um conceito estreitamente vinculado às fronteiras geográficas, às dinâmicas de ocupação e partilha da terra, terra em que se semeia o trigo. Pensar o regionalismo a partir do arquivo, a partir de suas figurações na ficção que se vale de listas, inventários, catálogos, é não raro lidar com um excesso de dados locais que podem nos dar aquela ilusão de transparência entre a palavra arquivada e a geografia física da qual faz referência, ilusão de um “privilegio de ‘tocar

o real” que Arlette Farge (2017, p. 18) relaciona aos grãos de trigo e nós poderíamos relacionar às folhas de árvores que Guimarães Rosa guardara em alguns de seus cadernos.

Como afirma esta pesquisadora dedicada à leitura dos arquivos policiais do século XVIII, vestígios como os grãos de trigo, uma carta escrita em tecido, para nós as folhas de Rosa, nos inserem na “difícil interpretação de sua presença”, presença que surpreende e desafia uma leitura que pode torná-los “ao mesmo tempo tudo e nada” (FARGE, 2017, p. 18, 19). A questão do “tudo e nada” podemos compreender como questão de recorte, de encontrar e selecionar os vestígios pelos quais a pesquisa se materializará em texto, um texto feito constantemente sob o risco do desejo de oferecer tudo o que se recolheu à leitura, oferecer as numerosas transcrições pelas quais um vestígio pode se destacar ou se perder entre tantos outros diversos e semelhantes. Na constituição de nossa pesquisa pelos arquivos, sem escapar ao desejo de recolhê-los por inteiro, selecionamos recortes, rastros, que nos permitiram nos aproximar de algumas interpretações possíveis sobre o regionalismo, esta palavra que, associada à etimologia de região, como recorda Haesbaert (2010, p. 23), “já traz a alusão a ‘recorte’ ou delimitação”.

À região, “como parcela ou ‘recorte’ do espaço”, estão associados atos de poder, “o poder de recortar, de classificar e, muitas vezes, também de nomear” (HAESBAERT, 2010, p. 23), poder de classificação e nomeação que se inscreve também no arquivo, um espaço a partir do qual estudar o regionalismo em nossas letras, para nós, correspondeu à compreensão de que não é possível nem desejável aplainar diferenças, ruídos e contradições, afinal, “é inútil procurar no arquivo o que poderia reconciliar os contrários” (FARGE, 2017, p. 85). Não sendo passível de totalizações, entregando-se apenas em partes, fragmentos, o arquivo, seu sabor, pode estar, como sugere Arlette Farge (2017, p. 119), nessa “errância por meio das palavras de outro, a procura de uma língua que salve suas pertinências”, procura pela pertinência do outro que, arriscamos acrescentar, pode se converter na busca de um sentido que salve nossas próprias pertinências. A nosso favor, neste final de pesquisa em que sinalizamos não ser possível articular o conceito de regionalismo em uma única história, uma única definição, podemos dizer que, em meio à vasta e heterogênea documentação arquivada pelos escritores, findamos por seguir este sabor do arquivo, esta “errância por meio das palavras” dos outros, dos escritores, cujos rastros nos permitiram diferentes leituras, diferentes narrativas.

Narrativas que não se encerram e que poderiam, inclusive, ser modificadas por elementos que não encontramos, pelo muito que não vimos nos trânsitos pelos arquivos, em seus fundos semelhantes a “enormes bancos de rochedos” (FARGE, 2017, p. 12), dos quais retiramos apenas alguns fragmentos. Narrativas que poderiam ser modificadas, ainda, se escolhêssemos outros rastros, outros recortes diversos dos que destacamos ao longo de capítulos

que guardam possibilidades que não foram desdobradas. Possibilidades como a da música, as guarânicas compostas por Mário Palmério, as modas e cantigas anotadas por Bernardo Élis e Guimarães Rosa; música como caminho para encontros não esperados, como entre os dois escritores mineiros nos versos de *Matita Perê*, uma composição para a qual Tom Jobim se inspirou na literatura de Rosa e no romance *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério. Em matéria de jornal recortada por Palmério, encontramos uma entrevista em que Tom Jobim relaciona a composição dessa canção à leitura do romance alinhavado nos ritmos de uma tragédia amorosa, fonte para a musicalização da fuga incessante de um certo João, inspirado naquele José de Arimatéia de *Chapadão do Bugre*. Se os sobressaltos da fuga levam a este romance, a natureza e o nome levam a Guimarães Rosa, este escritor cujos rastros se podem pressentir já nos primeiros acordes iniciados “No jardim das rosas/ de sonho e medo/ Pelos canteiros de espinhos e flores/ Lá, quero ver você/ Olerê, Olará, você me pegar” – versos que nos conduzem à presença de João, enredado “na meia vida de adiadas mortes/ Um estranho chamado João”⁵¹⁴.

Tomado de empréstimo do poema que Carlos Drummond de Andrade dedicou a Guimarães Rosa, este “estranho chamado João” é verso que marca explicitamente a ressonância da arte de Rosa em uma composição que Tom Jobim esclarece ter sido construída em “diferentes tonalidades, mas com igual melodia”, à semelhança das grotas descritas pelo escritor: “É como se fosse uma monotonia-não-monótona, porque sempre há outra cor. Isso me veio daquelas grotas que ele descreve. As grotas são quase idênticas e por causa disso as pessoas se acreditam num lugar quando já estão em outro”⁵¹⁵. Esta monotonia que não é monótona, tal como as grotas que parecem iguais, mas desencadeiam diferentes cores, diferentes tons, poderia ser um fio condutor para uma reflexão sobre o regionalismo, este conceito que, à primeira vista, pode ser associado a um mesmo e recorrente sentido, a um mesmo tom que reúne diferentes escritores, mas que, percebido com mais vagar, nos conduz a uma diversidade de sentidos e possibilidades interpretativas.

Aliás, a música que se faz presente de muitas maneiras na literatura de Rosa, em seu *Corpo de baile*, por exemplo, enquanto chave pela qual Pedro Orósio compreende o recado do morro ou enquanto pausa nas tarefas cotidianas na festa de Manuelzão, pausa necessária, mas arriscada por diluir os ritmos do trabalho, a música, que “derretia o demorado das realidades”

⁵¹⁴ Letra da música disponível, em versão manuscrita com notas, no *site* Instituto Antônio Carlos Jobim, www.jobim.org/jobim/handle/2010/3902. Acesso em: 20 fev. 2021.

⁵¹⁵ Em “Tom Jobim”, revista *Manchete*, n. 1058, 5 jun. 1973. Recorte disponível para consulta no acervo Memorial Mário Palmério, Universidade de Uberaba.

(ROSA, 2001c, p. 227), poderia nos reconduzir àquela hospitalidade geral da festa. Hospitalidade como questão pertinente em relação a um conceito que atrai algumas tensões possíveis de serem pensadas a partir das relações entre visitantes, estrangeiros, e aqueles que os hospedam. Se consideramos os constantes exercícios de trabalhar em ficção vozes alheias, de hospedá-las em seus modos de falar, nas estórias e tradições que veiculam, exercícios constantemente associados aos autores adjetivados como regionalistas, torna-se a hospitalidade a estas vozes, a esta diferença que pode ser mantida ou rasurada no texto ficcional, uma questão semelhante à comentada por Maria Zilda Cury no artigo “Literatura – promessa de hospitalidade”. Partindo do diálogo instaurado quando *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, Maria Zilda Cury lê algumas obras contemporâneas de forma a sinalizar a possibilidade, a promessa, de realização da “impossível hospitalidade ao outro” sobre a qual falara Derrida, uma “hospitalidade radical” irrealizável por tratar-se de “um projeto indecidível de partilha em que a acolhida radical intenta o acolhimento sem a rasura da alteridade e sem a explicitação da diferença” (CURY, 2015, p. 222, 214).

Um projeto no qual aquele que hospeda não intenta tornar o outro, o estrangeiro, um igual, mas o acolhe em sua diferença, a hospitalidade é “um ato poético porque endereçado incondicionalmente ao outro, àquele que vem: sem endereço fixo, sem nome próprio, sem origem, sem nome de família” (CURY, 2015, p. 214). Como “ato poético”, a autora se vale das reflexões de Derrida sobre a hospitalidade para pensar o “espaço literário” como espaço do acolhimento e das aporias do mesmo pela via da rememoração, uma “ética da rememoração” pela qual o “outro pode ter lugar” (CURY, 2015, p. 222). Para nós, em relação ao regionalismo, a hospitalidade como “ato poético” nos reenviaria não somente às questões do espaço, mas às questões da linguagem, do acolhimento incondicional da língua daquele que vem, incluindo “as línguas dentro da língua, os efeitos de ‘estrangeirice’ na domesticidade” (DERRIDA, 2003, p. 19). Nesse sentido, à hospitalidade, sua promessa de acolhimento radical que pode perder-se nas tentativas de adequação dos discursos ou de destaque da diferença dentro da própria língua, é possível associar os ruídos entre a norma culta e a coloquialidade dos personagens sobre os quais se deteve, em ensaios, Bernardo Élis. As dúvidas sobre como abrigar as vozes de seus personagens e, através delas suas vivências, são índices das dificuldades e contradições em, mais do que representar, acolher o outro em sua ficção.

Relacionados a esta acolhida, ao desejo de registrar em ficção a oralidade que a outro pertence, estão, talvez, os glossários anexos aos textos de forma a viabilizar ao leitor a compreensão de palavras e expressões de teor regional, glossários que se tornam vias para se pensar as listas que integram obras de maneira a constituírem um excesso que correspondeu ora

à fortuna ora ao infortúnio de alguns escritores. Sobre os glossários, sua importância na recepção de algumas obras, Bernardo Élis nos permite encontrar interessantes exemplos que restam, como a música, entre aquelas possibilidades sobre as quais poderíamos nos demorar um pouco mais em nossos capítulos. Se o intenso trabalho de registro de palavras que recorrentemente não constavam nos dicionários foi motivo para que alguns leitores expressassem fadiga diante de obras que tendiam ao esquecimento, é um caso que escapa não só ao esquecimento, mas à destruição, que Bernardo Élis rememora em seu discurso de recepção a Herberto Sales, na Academia Brasileira de Letras. Ao mencionar o primeiro romance do novo acadêmico, o romance *Cascalho*, Élis se detém um momento no inusitado processo de publicação do livro, enviado inicialmente para um concurso de romances latino-americanos do qual o autor não alcançara reconhecimento.

É como sinal da “força do destino” que o orador assinala o fato de Herberto Sales, desencantado com a desclassificação do texto, ter incendiado a cópia que possuía, destino similar ao que teria o original enviado ao concurso se não fosse a intervenção de um dos secretários da seleção, Aurélio Buarque de Holanda. E tal intervenção só teria ocorrido porque Aurélio, “secretário do concurso no Brasil, interessou-se pelo vasto glossário apenso ao romance, o qual levou para casa” (ÉLIS, 1987b, p. 6). É o glossário motivo para que o romance *Cascalho*, citado igualmente por Mário Palmério como fonte de pesquisas sobre o garimpo, escapasse ao desaparecimento, destino que Élis e nós leitores poderíamos associar à boa fortuna, ou aos excessos regionalistas, do texto e de seu autor. E falando sobre Aurélio Buarque de Holanda, seu interesse pelos glossários, é rastro de seu contato com escritores na composição de dicionários uma carta enviada a Bernardo Élis solicitando sua contribuição, a qual parecia tardar, como nos permite perceber o missivista: “Que fim levou, mestre difícil, que não dá sinal de vida? [...]. Meta-se em brios, goiano velho de guerra: não permita fique a sua terra mal representada no Grande Dicionário [...]. Não me deixe na mão, ó Bernardíssimo! Mande mais goianismos – e quanto antes, quanto antes!”⁵¹⁶.

Se nesta carta encontramos Aurélio a convocar o escritor ao envio de “goianismos” a serem dicionarizados, em correspondência de outro missivista, o mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, outro pedido se expressa em relação ao regionalismo pelo qual o goiano tornou-se reconhecido, um pedido possível de ser lido como a busca da validação regional. Assim, em carta de junho de 1982, Dicke pede ao autor de *O tronco* que prefacie seu romance *Madona dos Páramos*, de forma a ressaltar a importância dessa apresentação pela qual afirma

⁵¹⁶ Aurélio Buarque de Holanda, 17 de abril de 1969. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0393.

que “não vou descansar enquanto não ganhe esse prefácio. Só para ele ter uma marca: a marca do regionalismo que poucos verdadeiros frutos dá neste nosso Brasil”⁵¹⁷. A “marca do regionalismo”, nos constantes movimentos de atração e repulsa desencadeados entre escritores e leitores especializados, marca que não raro influenciou na permanência ou no esquecimento/destruição dos textos, poderia ser acessada e desdobrada a partir dessas cartas guardadas nos arquivos, cartas pelas quais interessantes e inesperadas relações se dão a ver, relações que são capazes de nos inserir no ritmo de outra narrativa ou, ainda, no ritmo de uma segunda parte possível de nossas narrativas sobre o regionalismo pela via dos acervos de Palmério, Élis e Rosa. Segunda parte em que poderiam caber os desdobramentos sobre a composição de glossários, a colaboração e a leitura de dicionários, aos quais Guimarães Rosa (1994, p. 53) conferiu uma provocante relevância em seu diálogo com Günter Lorenz quando comenta o desejo de compor o seu “romance mais importante”, que também faria “às vezes de minha autobiografia”: um dicionário.

Relacionando tal desejo à sua percepção do dicionário enquanto “antologia lírica”, uma vez que “cada palavra é, segundo sua essência um poema”, Guimarães Rosa nos insere na rota dos constantes trabalhos de busca e registro de palavras perceptíveis na atividade de contemporâneos como Mário Palmério e Bernardo Élis. Este último, o destinatário de uma carta de Monteiro Lobato na qual encontramos alguns conselhos ao escritor goiano que o conduzem à sugestão de leitura d’*A barca de Gleyre*, esta coletânea de correspondências trocadas ao longo de décadas entre Lobato e Godofredo Rangel, sobre a qual Guimarães Rosa tece comentários elogiosos em seu ensaio inédito “O jaboti e a tartaruga”. Considerado pelo escritor mineiro um livro “que ensina e comove e contém coisas admiráveis”⁵¹⁸, *A barca de Gleyre* contém algumas reflexões de Lobato sobre os dicionários confluentes com impressões sinalizadas por Rosa em seu diálogo com Lorenz, reflexões que vão desde a afirmação de que “acho a língua coisa muito séria, Rangel”⁵¹⁹ à indicação da leitura de um dicionário como uma “aventura esplêndida”, aventura pouco propagada, pois “os vocábulos são velhos amigos nossos que pelo fato de diariamente nos acotovelarem no brouhaha da Língua, não nos merecem a atenção curiosa e indagadora que damos às palavras estrangeiras”⁵²⁰.

⁵¹⁷ Ricardo Guilherme Dicke, 20 de junho de 1982. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Correspondência”, subsérie “Passiva”, referência BE-0704.

⁵¹⁸ Em “O jaboti e a tartaruga”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/Antecipações”, referência JGR-M-21,20; p. 11.

⁵¹⁹ Carta de Lobato a Rangel, Areias, 1º de novembro de 1908. Em *A barca de Gleyre*. Organização Edgar Cavalheiro. São Paulo: Brasiliense, 1964. v. 1, p. 221.

⁵²⁰ Carta de Lobato a Rangel, Areias, 7 de junho de 1909. Em *A barca de Gleyre*. Organização Edgar Cavalheiro. São Paulo: Brasiliense, 1964. v. 1, p. 239.

A “atenção curiosa e indagadora” em relação às línguas é via que seguimos para nos aproximar da arte de Guimarães Rosa, via que nos conduziu a uma leitura da palavra regionalismo a partir dos gestos de tradução perceptíveis nos documentos do escritor mineiro, entre os quais nos permitimos, em última menção às possibilidades que guardamos, inexploradas, de nosso passeio pelos arquivos, relembrar os doces que se tornaram motivo de ensaio inédito no qual comparecem como “pequenos substratos do bem-querer à pátria e do não desentender a nação”⁵²¹. Se, como afirma Arlette Farge (2017, p. 37), “quem tem o sabor do arquivo procura arrancar um sentido adicional dos fragmentos de frases encontradas”, este ensaio sobre os doces, para o qual ganha renovada pertinência a palavra sabor, é capaz de desencadear correspondências pelas quais reencontramos semelhanças com algumas palavras dedicadas à culinária por Gilberto Freyre em seu *Manifesto regionalista*. Ao tratar dos doces de calda, os “consistentes antigos doces de fruta”, Rosa lamenta verificar “como nas capitais eles recuam presença, expulsos por caeterva de estrangeiros doces semi-doces”, estes um “traçoeiro material de invasão”⁵²², invasão que Gilberto Freyre comentara ao rememorar os doces vinculados à tradicional culinária do Nordeste.

Mais do que nestas possíveis correspondências com o *Manifesto* via culinária, este ensaio inédito sobre doces que desencadeiam o desejo de composição de um “Amoroso Tratado dos Doces de Calda” é capaz de nos permitir reencontrar o regionalismo pela via das pedras, a via dos metais cujas qualidades parecem impregnar a descrição dos antigos doces, os “consistentes antigos doces de frutas, úmidos ou secos, com carinho candilados, cristalizados ao sol e fúlgidos sob o cascalhozinho translúcido do açúcar, vários nas cores, como macias preciosidades”⁵²³. Consistentes, coloridos, luminosos quando cobertos pelo açúcar feito lascas de pedras, o “cascalhozinho”, os doces, assim apresentados, tornam-se “preciosidades” integradas à dinâmica dos metais que circulam da vida prática dos homens à contemplação inerente às artes. Relacionados às pedras, tornam-se um elemento a mais a indiciar as potencialidades do arquivo na leitura de conceitos como o regionalismo, de maneira a nos atrair a tentativas de deslocamento de uma visão centrada em uma única interpretação, para alcançar uma abertura semântica que nos convoca, como sugere Reinaldo Marques (2019, p. 260), ao desafio de um “diálogo multidisciplinar”.

⁵²¹ Em “Os doces”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/Ensaos e prefácios”, referência JGR-M-20,67; p. 1.

⁵²² Ibidem.

⁵²³ Ibidem, p. 1-2.

Em texto publicado em coletânea comemorativa dos trinta anos de fundação do Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, Reinaldo Marques sinaliza o desafio de “encarar o arquivo literário não tanto de um ponto de vista ontológico, buscando afirmar a sua natureza ou essência, ou a de seus materiais, e cristalizado na clássica pergunta: ‘O que é...’”, mas encará-lo “segundo a perspectiva da conectividade que marca a cultura e a memória na contemporaneidade” (MARQUES, 2019, p. 260-261). Perspectiva de conectividade que pressupõe “tratar um objeto, um documento sempre o ligando a outros, num procedimento em que prevalece a conjunção ‘e’: arquivo/literatura e...e...e...”, de maneira a ser possível “contar diferentes histórias” (MARQUES, 2019, p. 261). Pensar um documento sem estancá-lo em uma interpretação, mas desdobrando-o em histórias pelas quais se tecem vínculos entre “arquivo/literatura” e pintura e música e culinária, por exemplo, é interessante forma de acessar textos como o mencionado ensaio “Os doces”, no qual um pequeno trecho nos entrega um louvor à nação, à região, no encontro entre a gastronomia e a pintura perceptível na descrição do prato de predileção do ensaísta, “aquele prato mineiro verdadeiramente principal: guisado de frango com quiabos e abóbora d’água (*ad libitum* o jiló) e angu, prato em aquarela, deslizando viscoso como a vida mesma, mas pingante de pimenta”⁵²⁴.

Nota de sal no texto dedicado aos doces, o prato mineiro, em aquarela, “pingante de pimenta”, instaura uma diferença em relação ao tema das sobremesas que pode nos conduzir àquele sugestivo deslocamento, proposto por Reinaldo Marques, de um ponto de vista ontológico para um ponto de vista aberto às conectividades, às conjunções, pelas quais este ensaio se abre às possibilidades de leitura não somente sobre os doces, mas sobre estes e os pratos salgados e as aquarelas e as pedras e Minas Gerais e a nação que não se desentende pelo paladar, no bem-querer ao “doce-de-leite e o desfiado de carne-seca”⁵²⁵. Pelas múltiplas conexões que nos permitem os arquivos literários, as que alcançamos realizar e as que ficaram pressentidas, sugeridas nestas páginas finais, o regionalismo não se estancou, para nós, na afirmação de uma resposta à pergunta, ontológica, “o que é?”, afinal, pelos arquivos, pela literatura de Palmério, Élis e Rosa, o que percebemos é uma palavra, um conceito, que pode ser isso e aquilo “e...e...e...”. Possibilidades dentre as quais, tal como aquelas “armadilhas do arquivo” sobre as quais se deteve em alguns momentos Arlette Farge (2017, p. 71), habitam histórias, rastros, que se encontram com a vida, a trajetória de quem se dedica à leitura dos documentos.

⁵²⁴ Em “Os doces”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Manuscritos/ Ensaios e prefácios”, referência JGR-M-20,67; p. 1. Grifos do autor.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 1.

É assim que, nesta pesquisa, ao lidar com uma pasta do arquivo de Guimarães Rosa intitulada “Regional”, minha cidade natal se apresentou em dois registros relacionados a um conterrâneo, autor do romance *Serras Azuis*, Geraldo França de Lima: “Geraldo Lima: Brejo-Alegre: fazenda em Araguaí, ou antigo nome do lugar?”; “ARAGUARI – antiga Brejo-Alegre”⁵²⁶. Araguari, em falha de anotação inicial grafada “Araguai”, é a cidade mineira que se pode adivinhar (ao menos nós araguarinos adivinhamos) na leitura de *Serras Azuis*, nos conflitos políticos, na geografia, nas construções urbanas, em alguns lances históricos reencenados naquele que seria um lugar fora dos mapas: “Serras Azuis! A geografia nem sequer te menciona e os dicionários não te consignam o nome! [...] perdida no meio de um chapadão, numa divisa extrema de Minas Gerais!” (LIMA, 1998, p. 5). Este romance, em cujas páginas iniciais está grafada a epígrafe “Todos cantam a sua terra” de Casimiro de Abreu, foi publicado em 1961 após a leitura atenta e animadora dos originais realizada por Guimarães Rosa, amigo pessoal de Geraldo França de Lima e autor de uma apresentação na qual tece uma saudação ao “livrinho a um tempo antigo e moderno, convivente e catalisador”, que “tira ‘música’ própria, ganha graça e íntimo ritmo” e por isso “tem seu tanto de presépio”⁵²⁷.

A amizade com o autor deste livro “antigo e moderno”, com “seu tanto de presépio”, se fez motivo para a inscrição dos nomes da cidade, a antiga Brejo Alegre e atual Araguari, entre as anotações recolhidas por Rosa sob o título “Regional”, título confluyente com a pesquisa sobre o regionalismo e, nas buscas em torno deste, responsável por atrair esta pesquisadora às armadilhas de um arquivo que lhe entrega seu lugar de pertencimento, sua saudade. Nos valendo uma vez mais das palavras de Arlette Farge (2017, p. 68) podemos dizer que é este, como outros, um “Arquivo rebelde”, que nos convoca e nos reenvia a rotas que o ligam a diversos acervos ou, ainda, a espaços que parecem desdobramentos dos mesmos, tal como a loja de Brasinha em Cordisburgo.

Na rota de Araguari, por exemplo, é possível reencontrar não somente Rosa em suas anotações, mas Mário Palmério em suas palestras na cidade e Bernardo Élis em seus registros biográficos, nos quais relembra ter sido Araguari local de um dos pontos comerciais de sua família. Bernardo Élis, a quem Alceu Amoroso Lima, em apêndice a seu livro *Afonso Arinos*, saudou a autoridade de “exímio regionalista” responsável por conferir “novo lustro” à reedição do livro dedicado ao autor de *Pelo sertão*, livro que Alceu reputa não ao exercício crítico, mas

⁵²⁶ Em “Regional”, p. 95, 122. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-02,11.

⁵²⁷ Apresentação inserida na contracapa da sexta edição. LIMA, Geraldo França de. *Serras Azuis*. 6. ed. São Paulo: D&Z Computação Gráfica e Editora, 1998.

à saudade, “saudade de minha própria infância”, da qual participara o amigo íntimo de seus pais, Afonso Arinos, figura que se confundia à aventura do “menino praieiro, que em 1901, ao sete anos de idade, fizera seu primeiro ingresso pelo nosso interior até Araguari” (LIMA, 2000, p. 187). Se nos deslocamos para o lugar de outra infância, a de Guimarães Rosa em Cordisburgo, encontramos próxima à casa familiar do escritor, transformada em museu, a loja de José Osvaldo dos Santos, o Brasinha, loja onde os objetos são destituídos de sua utilidade comercial para se apresentarem como itens de uma coleção, mediante a qual é possível contar e partilhar histórias.

Na loja de Brasinha, de nome “Aqui já é sertão – Ave palavra”, os mais diversos objetos – rádios, televisões, lâmpadas, latas, bonecas, canetas, cestos, cadeiras antigas de cinema, caixas registradoras, esmaltes, entre tantos outros – misturam-se a tabuletas com frases retiradas da obra do conterrâneo ilustre, João Guimarães Rosa, num intercâmbio entre as coisas e as palavras exemplar da função que o dono confere ao lugar: um espaço de memória. Nesse espaço, como ressaltou Brasinha em alguns depoimentos, os objetos “contam” diferentes histórias, aquelas que os visitantes alinhavam ao olhá-los, ao tecer vínculos entre eles e as lembranças pessoais que desencadeiam. A loja se torna, assim, um lugar de reencenar lances da vida, de recontá-la em fragmentos, por força da fragmentação das coisas, como se entregam a ver na coleção desse sertanejo dedicado, inclusive, a procurar os vínculos entre realidade e ficção na obra de Rosa. É assim que no livro *O coração do lugar*, coletânea de depoimentos de moradores de Cordisburgo em torno do texto rosiano, Brasinha (2006, p. 179) comenta como, ao conhecer Juca Bananeira, vizinho que convivera com o escritor e cujo nome está grafado em *Sagarana*, passou a “procurar o real na literatura de Guimarães Rosa: lugares, pessoas, casos acontecidos”.

Ao encontrar, em suas buscas, múltiplos vínculos entre o que contavam as pessoas do lugar e alguns lances de diferentes narrativas do escritor mineiro, Brasinha lança aos leitores e pesquisadores uma afirmação que relativiza uma percepção arraigada somente no caráter ficcional dos textos: “Quando falam que a obra é ficção completa, a gente fica assim meio na dúvida. Talvez seja meio ficção e meio realidade. Mas finalmente acho que toda ficção mistura um pouco da realidade, e toda realidade tem um pouco de ficção, para exagerar ou amenizar as estórias” (BRASINHA, 2006, p. 197). Tal cruzamento entre ficção e realidade parece dar-se a perceber, no espaço de memória que Brasinha construiu, não somente nas tabuletas com citações de textos do escritor, misturadas aos objetos e expostas na porta de entrada da loja, como também no nome que designa o lugar: “Aqui já é sertão”. Nome que se expande em frase indiciadora de interessantes conexões, uma vez que o sertão pode ser a geografia na qual está incluída Cordisburgo ou a loja em que se misturam objetos e histórias. O sertão é o lugar e a

palavra, é a coleção mediante a qual a realidade se confunde com a ficção, nos trânsitos constantes entre quem chega e quem permanece guardando as coisas, as memórias.

Nesses trânsitos, ao passar por Cordisburgo em 2017, conversei com Brasinha sobre a loja, sobre seu interesse na literatura de Rosa, interesse mútuo que o instigou à pergunta sobre o tema da pesquisa que me movera até ali. Diante da resposta sobre uma pesquisa dedicada ao regionalismo, o dono de “Aqui já é sertão” sorriu e disse não compreender o porquê de muitos acadêmicos recusarem este termo se iam até ali, à cidade sertaneja, para entender Rosa. Vinculando o regionalismo ao lugar, Brasinha ainda se recordou de Mário Palmério, escritor que passara por Cordisburgo coletando informações para a composição de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras – movimento de seguir rastros que Brasinha relacionou a um bem-sucedido gesto de compreensão em relação ao outro. Pesquisar o regionalismo, como sinalizara este interlocutor, correspondeu em boa medida ir aos lugares, aos arquivos, dos quais a loja em Cordisburgo pode ser figuração, às cidades como a Corumbá de Bernardo Élis, na qual uma praça central dá acesso a ruas que carregam o sobrenome do escritor, o sobrenome Curado, de maneira a nos conduzir à rememoração das genealogias presentes entre seus documentos pessoais.

Ir às cidades, Uberaba, Corumbá, Cidade de Goiás (Goiás Velho), Cordisburgo e suas adjacências como Corinto e Estiva, é, não raro, um movimento que nos permite perceber aquele intercâmbio entre a realidade e a ficção mencionado por Brasinha, um intercâmbio que pode nos surpreender com alguns encontros como, por exemplo, o que tive com um morador de Estiva, de nome José, que, ao contar trechos de sua vida na roça, lançou a pergunta: “O que veio primeiro no mundo, a cidade ou a roça?”. Pergunta acompanhada da afirmação de que parecia uma onça diante de interlocutora urbana, José nos insere no ritmo das narrativas de Rosa, de seus personagens que nos atraem para diferente lógica e tempo, menos estanques, menos cartesianos e racionais.

Em Estiva, aliás, a paisagem pode nos reconduzir àquelas encruzilhadas do progresso em razão das quais, nos intercâmbios entre a arte e a política, o regionalismo se apresenta como palavra atravessada tanto pelos movimentos de afirmação, rearticulação, local, como pelos movimentos de recusa quando lida nas associações com o atraso, a carência e um negativo anacronismo. Em Estiva, a paisagem pode nos dar a ver os ajustes, ou desajustes, com a modernização, com projetos de urbanização que gestam imagens heterogêneas, como a vislumbrada em uma rua de terra, cortada por um quebra-molas sinalizado por placas, nas duas direções, pintadas a mão, uma delas aderida, rente ao chão, à cerca de uma casa de maneira a se apresentar quase como um adereço no limiar entre a casa e a rua:



Figura 27. Fotografias de Estiva, nos dois sentidos da rua cortada pelo quebra-molas, 2019. Arquivo pessoal.

O sertão, como disse certa vez Brasinha, às vezes pode ser verde, às vezes pode ser azul⁵²⁸; azul como o aviso de quebra-molas visível nesta terceira imagem, figurado em ondas, como os rios, como os mares e montanhas, de forma a marcar uma função, a de organização do trânsito, mas desta função escapando pelas sugestões que pode desencadear. Pode-se dizer, talvez, que estudar o regionalismo é colocar-se nesse meio de caminho, no esforço de leitura a partir dos lugares, nos lugares, por recortes como esta rua de terra que atrai a atenção por uma pequena elevação e sua consequente sinalização, rua pela qual caminha em direção contrária à nossa um homem que parecia retornar de seu trabalho, trabalho com a terra. A nós, que nos detivemos sobretudo em outros espaços, os dos arquivos, lidando com os documentos, imersos na procura dos sentidos dessa palavra estreitamente vinculada à terra, às pequenas e grandes elevações, às fronteiras simbólicas e espaciais, resta não encerrar, mas pausar por ora nossas considerações em torno do(s) regionalismo(s) na literatura brasileira. Regionalismo como história sempre inconclusa em nossas letras tal como aquela estória, narrada na festa de Manuelzão, em que a personagem findava “subida por si, na vantagem, às triunfâncias” (ROSA, 2001c, p. 187).

Por vezes lido em sentido positivo, nas “triumfâncias”, por vezes rasurado como tendência menor em nossas letras, ao regionalismo ainda parecem caber válidos desdobramentos sobre o nosso tempo, desdobramentos pelos quais somos compelidos a pensar questões relativas às artes, à política, à partilha dos espaços e dos saberes. Tal como o sertão, lido por Luiz Gonzaga Marchezan (2009) enquanto conceito que abarca um sentido tanto literal como literário, o regionalismo é conceito que, lido a partir dos arquivos, nos aproxima do que

⁵²⁸ Em entrevista disponível em <https://youtu.be/ilodd4E5rrVk>. Acesso em: 10 fev. 2021.

pode corresponder a seu sentido literal, ou dicionarizado, e a seus sentidos literários. Aliás, pode-se dizer que o arquivo nos aproxima dos trânsitos entre o que pode ser literário e literal, como nos permite imaginar o barco de Mário Palmério, barco que nos rememora o sentido dicionarizado de regional enquanto embarcação típica da região amazônica, configurando-se em metáfora poética do trabalho de recolhimento de dados, de observação do local como o ensejou o autor de *Vila dos Confins*. Lendo as listas de palavras e expressões anotadas por este escritor, por Bernardo Élis e Guimarães Rosa, somos também compelidos ao trabalho de recolhimento, recolhimento que nos atrai, frequentemente, àquela entusiástica impressão sobre os dicionários que Lobato compartilhara com Rangel, os dicionários como caminhos em que “a gente regala-se com o mundo de coisas”, encontrando “novos sentidos de palavras, das quais sabíamos um só”⁵²⁹.

Transitando entre os acervos dos escritores, lendo suas anotações, multiplicam-se sentidos pelos quais acessamos, por exemplo, o sertão como “chão parado”⁵³⁰, em Palmério, chão parado como expressão para a qual Bernardo Élis anotou o sentido de “coisa sem fim”⁵³¹. Não tanto como coisa sem fim, Mário Palmério inseriu, em glossário a ser anexado ao texto de *Vila dos Confins*, o sentido da palavra mundo como “grande área de terra”⁵³², área medida pelos limites da cidadezinha interiorana apresentada aos leitores na página inicial da narrativa: “O Sertão dos Confins é um mundo de chão arenoso e branco, que principia na Serra dos Ferreiros e acaba no Ribeirão das Palmas” (PALMÉRIO, 1994, p. 7). Entre o mundo e o sertão, como nos sugerem os sentidos inseridos por Palmério em seu glossário, os limites são intercambiáveis. Pelas anotações deste escritor que permaneceu longo tempo navegando os rios amazônicos e, especialmente, pelas anotações enviadas por Bernardo Élis a Aurélio Buarque de Holanda, acessamos um adjetivo válido para os estudos, como o nosso, dedicados ao regionalismo, o adjetivo “perigoso”.

Adjetivo representativo dos riscos que o regionalismo pode apresentar ao pesquisador não raro colocado, como sugere Ligia Chiappini, diante de um mal-estar por lidar com um tema que soa impertinente para alguns leitores, perigoso, como anota Bernardo Élis, não corresponde somente a arriscado, significando também “possível, capaz. Susceptível de”⁵³³. Exemplificando

⁵²⁹ Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, Areias, 7 de junho de 1909. Em *A barca de Gleyre*. Organização Edgar Cavalheiro. São Paulo: Brasiliense, 1964. v. 1, p. 240.

⁵³⁰ Anotações em pequeno caderno de capa vermelha. Acervo Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁵³¹ Lista de palavras, datilografadas, intitulada “Palavras e expressões peculiares a Goiás”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1107.

⁵³² Glossário datilografado para a 8ª edição de *Vila dos Confins*, acervo Memorial Mário Palmério, Uniube.

⁵³³ Lista de palavras, datilografadas, intitulada “Relação de nomes entregues a mestre Aurélio”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1108.

esta relação de sentidos com frases como “‘É perigoso que eu vá aí hoje’, isto é, é possível que eu vá aí hoje”, Élis indica, ainda, ser este uso “comum a toda a área de fala caipira, (Goiás, sul de Mato Grosso, oeste de Minas, São Paulo e talvez Paraná nos limites com São Paulo)”⁵³⁴. Assim, por estes sentidos captados da fala caipira podemos reler aquela célebre frase de Riobaldo, repetida e reelaborada por leitores diversos em textos colecionados em álbuns por Guimarães Rosa: “viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001a, p. 32). Afirmação do antigo jagunço que pode ser lida, com o auxílio de Bernardo Élis, não somente no sentido dos riscos da vida, os perigos, como também no sentido de suas possibilidades.

Se, como afirmou Oliveira Torres ao tratar do regionalismo na literatura brasileira, a partir da produção rosiana, “não há gênero mais perigoso do que o regional e nenhum tão sujeito a cair em formas espúrias de literatura”⁵³⁵, podemos dizer que nosso esforço de leitura compreende não somente os riscos de um debate em torno de um conceito lido nas oscilações que ora lhe conferem importância ora o recusam por corresponder a “formas espúrias”, como também compreende as possibilidades interpretativas que este conceito pode instigar. Assim, tratar do regionalismo literário, ainda em nossa contemporaneidade, é perigoso não somente porque arriscado, mas porque possível; possível se o consideramos, como ensaiamos fazer, enquanto palavra que pode ser deslocada de uma classificação ou de sua função classificatória para ser lida nas variações de diferentes narrativas, pelas quais vislumbramos aquela originalidade imprevista da qual falava Roland Barthes ao tratar da atopia nos *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Se a atopia “resiste à classificação, à descrição, à definição, à linguagem, que é *maya* classificação dos Nomes” (BARTHES, 2019, p. 48), o regionalismo, quando deslocado de um lugar específico em nossas letras, de um sentido específico, resiste às definições, às classificações e ao classificável, permanecendo como signo incômodo e atraente. Talvez, o acessando pela atopia, alcancemos a relação original mediante a qual o “esterótipo fica enfraquecido” (BARTHES, 2019, p. 49) de tal maneira que se possa compreender e enredar o(s) regionalismo(s) em um discurso amoroso. Discurso que pode ter sido o de Élis em sua paixão por Goiás, de Palmério em sua embarcação, ou de Rosa em sua atenção aos sons e sentidos das palavras, buscando aquela memória de Deus sobre a qual falava Walter Benjamin. Ou, talvez, seja mais acertado dizer que o discurso amoroso tenha sido o nosso, por força de

⁵³⁴ Lista de palavras, datilografadas, intitulada “Relação de nomes entregues a mestre Aurélio”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Produção intelectual”, referência BE-1108.

⁵³⁵ TORRES, J. C. Oliveira. “Corpo de baile”. *Correio Paulistano*, 27 maio 1956. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Fortuna crítica”, referência JGR-R03.

uma atração pelos arquivos responsável por nos aproximar do conceito tal como em expressão anotada por Rosa: “fiz conceito que: expliquei a mim mesmo; imaginei”⁵³⁶. Reunindo fragmentos, alinhando narrativas, deste nosso exercício de reflexão ficam as possibilidades, aquelas que assinalamos, aquelas que restaram nos arquivos, aquelas que ainda podemos imaginar.

⁵³⁶ Em “Poesia: termos e expressões”. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, série Literatura, subsérie “Estudos para obra”, referência JGR-EO-07,01, p. 74.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AHMAD, Aijaz. Reconciliando Derrida: Espectros de Marx e a política da desconstrução. *In: AHMAD, Aijaz. Linhagens do presente*. Tradução Sandra Guardini T. Vasoncelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 197-218.
- AIDAR, Maria Aura Marques. *Os Confins de Mário Palmério: história e literatura regional*. 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas: Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério*. 2. ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1985.
- AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial, 1987.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Colóquio das estátuas. *In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Cosac Naif, 2011, p. 57-59.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, Introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Mário; CASCUDO, Luís da Câmara. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas, 1924-1944*. Organização e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.
- ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história da literatura*. Apresentação e seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1978.
- ARENDDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria. *Revista da ANPOLL*, n. 28, p. 175-194, jul./dez. 2010.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARINOS, Afonso. *Contos: Pelo sertão; Histórias e paisagens; A rola encantada*. Organização Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Tempo de espera [Posfácio]. In: BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naif, 2009. p. 171-181.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O sertão em surdina. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 87-99.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 9-21.

ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade – notícia da atual literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974. v. 1, p. 343-351.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ÁVILA, Myriam. O homem recortado. In: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 143-150.

AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo: Editora Ática, 2008.

AZEVEDO, Aluísio. *Mistério da Tijuca*. Rio de Janeiro: Folha Nova, 1882. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4820>. Acesso em: 10 jul. 2017.

BAIÃO, Livia. Diante da imagem, um poema: sobre “O burro e o boi no presépio” de João Guimarães Rosa. Revista *Opiniões*, São Paulo, n. 12, p. 104-119, 2018.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARBOSA, Assis. Prefácio. In: ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. XI-XV.

BARCELOS, Waldir Batista Pinheiro de. O burro e o boi no presépio: o museu poético de João Guimarães Rosa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

BASSNETT, Susan. Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies*, Volume 3, Issue 1-2, p. 3-11, June 2006. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/loi/ccs?expanded=vccs-3>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2019.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, v.2, p. 227-228.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 87-100.

BOGO, Fidêncio. *O quati e outros contos*. Palmas: Provisão Estação Gráfica e Editora, 2001.

BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 259-271, 1998. Número especial Guimarães Rosa.

BOPP, Raul. MASSI, Augusto (org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio/Edusp, 1998.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-63.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 187-208.

BRAGA, Pauliane de Carvalho. *Entre sertões: comunismo e campesinato na obra de Bernardo Élis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BRASIL, Luiz Antônio de Assis. Entrevista com Milton Hatoum. *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 160-162, jul./dez. 2009.

BRASINHA (SANTOS, José Osvaldo dos). Essas pontas que se emendam. In: ALMADA, Márcia; DARDOT, Liliane (org.). *O coração do lugar: depoimentos para Guimarães Rosa: Cordisburgo*, 2006. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 179-187.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira*. Teresina: EDUFPI, 2017.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009a.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naif, 2009b.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

BUENO, Luís. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-164, 2014.

BUENO, Luís. O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 111-126, mar./set. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/53900/57844>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BUENO, Luís. Universalidade do romance e regionalismo brasileiro. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; SOARES, Marcus Vinicius Nogueira; ARAÚJO, Nabil (org.). *Variações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2016. p. 221-243.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El Rey D. Manuel*. Apresentação Rubem Braga. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 141-162.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 99-124.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Edusp, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CARRERO, Raimundo. *Entrevista com Raimundo Carrero*. Entrevista [cedida a] Heloísa Buarque de Hollanda, sem data. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/RaimundoCarrero.htm#>. Acesso em: 20 jan. 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

CASTRO, Manuel Antonio (org.). *Dicionário de poética e pensamento*. Disponível em www.dicpoetica.letas.ufrj.br>Lógos. Acesso em: 09 set. 2020.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the archive: novels, records and bureaucrats in the modern age*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2010.

COELHO, Haydée Ribeiro; DINIZ, Dilma Castelo Branco. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 415-433.

COELHO, Guilherme F. *Expedição histórica nos sertões de Goyaz: São José do Duro*. Goiânia: ICBC, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores brasileiros do século XX (um testemunho crítico)*. Taubaté: Letra Selvagem, 2013.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 4.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Literatura: promessa de hospitalidade. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia Wallace (org.). *Cada vez o impossível*: Derrida. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 213-226.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *A utopia da modernidade*: Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília. Edições Carolina, 2017. Livro digital disponível em www.amazon.com.br/utopia-modernidade

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*: cartas de J. Guimarães Rosa. Introdução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o trabalho da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história das artes e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo*: una teoría de la narrativa latinoamericana. Tradução Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2010.

ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. São Paulo: Martins Editora, 1956.

ÉLIS, Bernardo. *Seleção de Bernardo Élis*. Organização Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

ÉLIS, Bernardo. *Veranico de janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ÉLIS, Bernardo. *Goiás em sol maior*. Goiânia: Poligráfica Indústria e Comércio, 1985.

ÉLIS, Bernardo. *Chegou o governador*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987a.

ÉLIS, Bernardo. *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b. (Coleção Alma de Goiás, v. 1 a 5).

- ÉLIS, Bernardo. *A vida são as sobras*. Organização José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000.
- ÉLIS, Bernardo. Prefácio da 2ª edição, 1966. In: LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Vozes: Educam, 2000. p. 21-29.
- ÉLIS, Bernardo. *Ermos e gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 87-102.
- ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2017.
- FARIA, Daniel. As meditações americanas de Keyserling: um cosmopolitismo nas incertezas do tempo. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 29, n. 51, p. 905-923, set./dez. 2013.
- FERNANDES, Cássio. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. *Revista História: Questões & Debates*, Editora UFPR, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, n.41, p. 131-165, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/4631/3583>. Acesso em: 02 jul. 2020.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positiva, 2004.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FONSECA, André Azevedo da; MOURA, Cristiane Ferreira. Conheça o projeto Memorial Mário Palmério. *Jornal Revelação*, Uniube, Uberaba, ano VIII, n. 304, p. 16-17, 23 a 29 nov. 2004. Edição Especial Memorial Mário Palmério.
- FONSECA, André Azevedo da. *A construção do mito Mário Palmério: um estudo sobre a ascensão social e política do autor de Vila dos Confins*. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREDERICO, Enid Yatsuda. Apresentação. In: FREDERICO, Enid Yatsuda; LEÃO, Flávia Carneiro (org.). *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas, n. 17, p. 9-13, 1997. Dossiê Bernardo Élis.
- FREDERICO, Enid Yatsuda. Literatura e política. In: UNES, Wolney (org.). *Bernardo Élis: vida em obras*. Goiânia: AGEPEL: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005. p. 121-129.

FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundaj: Editora Massanguana, 1996. Disponível em: www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf. Acesso em: 2 jan. 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 5, p. 45-55, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Introdução. In: ARINOS, Afonso. *Contos: Pelo sertão; Histórias e paisagens; A rola encantada*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. IX-XXXVIII.

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

GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 55-80.

GRILO, Antonio Theodoro. *Tocaia no fórum: violência e modernidade*. 2009. 373 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2009.

HAESBAERT, Rogério. *Regional-global: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HANSEN, João Adolfo. A imaginação do paradoxo. *Floema*, ano 2, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006. Originalmente publicado em *Arte em Revista*. Anos 60, São Paulo: Kairós, ano 1, n. 2, maio/ago. 1979.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada: contos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HERMENEGILDO, Humberto. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Revista Letras*, Curitiba: Editora UFPR, n. 74, p. 119-132, jan./abr. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955/10558>. Acesso em: 20 nov. 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAGES, Susana Kampff. *Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 297-328.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEÃO, Flávia Carneiro. O acervo Bernardo Élis. In: FREDERICO, Enid Yatsuda; LEÃO, Flávia Carneiro (org.). *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas, n. 17, p. 9-13, 1997. Dossiê Bernardo Élis.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. v. 2, p. 665-702.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Do beco ao belo – dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-163, 1995.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Regionalismo(s) e Regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In: ARENDT, João; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013. p. 13-35.

LEONEL, Maria Célia. Memória e Arquivo em Guimarães Rosa. In: SEMINÁRIO GUIMARÃES ROSA, 2006, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Governo de Minas, 2006. p. 85-92.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Vozes: Educam, 2000.

LIMA, Geraldo França de. *Serras Azuis*. São Paulo: D&Z Computação Gráfica e Editora, 1998.

LIMA, Moura. *Zênite: a linguagem dos trópicos*. Gurupi: Gráfica e Editora Cometa, 2007.

LIMA, Moura. *Serra dos Pilões, jagunços e tropeiros*. Gurupi: Gráfica e Editora Cometa, 2011.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Organização Edgar Cavalheiro. São Paulo: Brasiliense, 1964. v. 1.

LOBATO, Monteiro. O mata-pau. In: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009. p. 108-116.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: ROSA, João Guimarães. Ficção completa*, em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 27-61.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O sertão no interior da máquina do mundo. *Revista UFG*, Goiânia, v. 8, n. 2, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48104>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MARQUES, Reinaldo. A lição de Zefa. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, PACC/UFRJ, ano X, n. 2, 2015a. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-licao-de-zefa/>. Ensaio republicado em SANTOS, Osmar Moreira dos (org.). *Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil*. Salvador: EDUNEB, 2016. p. 129-148.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

MARQUES, Reinaldo. Acervo de Escritores Mineiros: espaço de saberes nômades. *In: MEDEIROS, Elen de; RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). Acervo de Escritores Mineiros: memórias e histórias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2019. p. 247-265.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MEY, Eliane Serrão Alves; SILVEIRA, Naira Christofolletti. *Catálogo no plural*. Brasília: Briquet de Lemos, 2009.

MOREIRAS, Alberto. O nacional popular em Candido e Borges. *In: MOREIRAS, Alberto. A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 197-220.

MUNDURUKU, Daniel. *O Karaíba – uma história do pré-Brasil*. São Paulo: Editora Manole, 2010.

MURARI, Luciana. Paisagens noturnas; ficção, lenda e história nas narrativas sertanejas de Coelho Neto. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 27-49, 2015.

PALMÉRIO, Mário. *O núcleo central brasileiro (região Centro-Leste)*. 1955. 159 f. Monografia, Escola Superior de Guerra, Rio de Janeiro, 1955. Disponível em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/politica/politica.php>. Acesso em: 20 nov. 2018.

PALMÉRIO, Mário. *Seleção de Mário Palmério*. Estudo e notas Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

PEDREIRA, Célio. *As tocantinas*. Palmas: EDUFT, 2014.

PEDROSA, Célia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mário (org.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PELINSER, André Tessaro. *Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações*. 2015. 349 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1950.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Regionalismo e espírito nacional. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleção de textos publicados em periódicos (1931-1943)*. Seleção e notas Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005, p. 60-63.

PEREIRA, Geraldo Jordão. Nota do editor. In: ROSA, João Guimarães. *O burro e o boi no presépio* (catálogo esparsos). Geraldo Jordão Pereira (ed.). Rio de Janeiro: Salamandra, 1983. p. 5-6.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Literatura das Vilas e Chapadões. In: PALMÉRIO, Mário. *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

QUEIROZ, Rachel de. Ler para crer. In: PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. XI-XII. Disponível em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/rachel.php>. Acesso em: 5 dez. 2018.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (org.). *Literatura e cultura na América Latina*. Tradução Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp: 2001. p. 209-238.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano. A literatura de 30. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização Thiago Mío Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 146-148.

RAMOS, Maria Luíza. Aspectos da macroestrutura em Vila dos Confins. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 10, n. 4, p. 12-24, 1975.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos*. CEBRAP [online]. 2010, n. 86, p. 75-80.

RANCIÈRE, Jacques. O desmedido momento. Tradução André Telles. Revista *Serrote*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 28, p. 76-97, mar. 2018.

RANGEL, Godofredo. No sertão. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 309-318.

RIBEIRO MOREIRA, Pedro. *Fotografias e histórias de vida: famílias caipiras do Alto Vale do Paraíba*. 2002. 409 f. Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RIBEIRO, Pedro. *Vida caipira*. São Paulo: Edusp, 2016.

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. *Sin retorno*. Variaciones sobre archyvo y narrativa latinoamericana. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. Tomo quarto.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*: (Corpo de baile). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 17-25.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 14-20.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. *O burro e o boi no presépio*. Geraldo Jordão Pereira (ed.). Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*: (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*: (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*: (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967). Organização Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as Conferências Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade*: ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

SANTINI, Juliana. A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo. *O Eixo e a Roda* – Antonio Candido e a Formação da Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

SILVA, Valéria Cristina Pereira. *Palmas, a última capital projetada do século XX: uma cidade em busca do tempo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias: histórias contadas por eles mesmos*. Enid Yatsuda Frederico (ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira – seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUSA, Inglês de. *O coronel Sangrado*. Pará: Universidade do Pará; Rio de Janeiro: Companhia Gráfica Lux, 1968.

SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOUZA, Eneida Maria. A biografia – um bem de arquivo. In: SOUZA, Eneida Maria. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 39-51.

SOUZA, Eneida Maria. Ficções impuras. In: SOUZA, Eneida Maria; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (org.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 111-118.

SPIVAK, Gayatri C. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri C. Rethinking Comparativism. *New Literary History*, Volume 40, Number 3, p. 609-626, Summer 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. *Léxico de lacunas – subsídios para os dicionários da Língua Portuguesa*. Tours: Imprimerie E. Arrault e Cia, 1914. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6962/1/45000009132_Output.o.pdf. Acesso em: 21 dez. 2018.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

TIERRA, Pedro. *O porto submerso*. Brasília: Brisa Gráfica e Editora, 2005.

VITAL, Michelle Jácome Valois. *O presépio no meio do redemunho: intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa*. 2016. 347 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1997.

VICENTINI, Albertina. Bernardo Élis revisitado. In: UNES, Wolney (org.). *Bernardo Élis: vida em obras*. Goiânia: AGEPEL/ Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005. p. 133-141.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 10, n. 2, p.187-196, 2007.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 7-22.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Tradução Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2 v.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ZAOUAL, Hassan. *Novas economias das iniciativas locais: uma introdução ao pensamento pós-global*. Tradução Michel Thiollent. Rio de Janeiro: DP&A; Consulado Geral da França: COPPE/UFRJ, 2006.

BIBLIOGRAFIA CITADA DO ACERVO MÁRIO PALMÉRIO - UNIUBE

AMÁDIO, José. Mário Palmério. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 2 ago. 1972. Coluna Ninguém Conhece Ninguém.

ANGÉLICA, Joana. A Amazônia de Mário Palmério. *O Globo*, 14 jan. 1983, p. 27.

BRIGAM os críticos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1957.

CAIXETA, Donalva. Mário Palmério: uma experiência na Amazônia. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 mar. 1970. Caderno 2.

CONDÉ, José. O autor de “Vila dos Confins”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1957. Disponível em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/clippingh.php>. Acesso em: 20 jan. 2019.

DANTAS, Paulo. “Vila dos Confins”. *Gazeta de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1956.

DEODATO, Alberto. Um romancista de gravata borboleta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1957.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FICÇÃO Brasileira 56 - III. *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1957. Caderno 2, p. 4.

GODOY, Roberto de. Mário Palmério: uma obra contra a degradação do sertanejo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano XVII, n. 793, 8 out. 1972. Suplemento Literário.

JOBIM, Renato. Uma grande estreia. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, sem data.

KOTSCHO, Ricardo. Mário Palmério, um amigo da utopia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1984. 19. Seção Ilustrada, p. 19.

LAMARE, Germana de. Mário Palmério – Uma nova vila nos confins da Amazônia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1970.

LEITE, Ascendino. [O DEPUTADO paulista Mário Palmério foi projetado...]. *Folha da Noite*, São Paulo, 30 nov. 1956. Coluna Diário da Política.

LINHARES, Temístocles. A inocência de Mário Palmério. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1957.

MÁRIO Palmério fala-nos do Brasil desconhecido. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 7 abr. 1971.

MARQUES, Randaú. Um barco procurando o futuro da Amazônia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1981. Jornal da Tarde.

MONTENEGRO, Olívio. Vila dos Confins. *Diário de Pernambuco*, Recife, 13 jan. 1957.

NOTAS Avulsas. *Jornal do Comércio*, Recife, 10 fev. 1957.

NOVO telúrico. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1956.

OLIVEIRA, Franklin de. Ficção Brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1957. Coluna Livros na Mesa.

PACHECO, Armando. Vila dos Confins. *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1956. Coluna Carroussel.

PALMÉRIO, Mário. Biografia do livro. In: CONDÉ, João. Arquivos implacáveis. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, sem data.

- PALMÉRIO, Mário. No rumo de Rosa. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1º dez. 1968.
- PALMÉRIO, Mário. Conversando com Mário Palmério [Entrevista]. Revista *Capa e Batina*, Coimbra, n. 44, jul. 1971.
- PALMÉRIO, Mário. Lavoura e Commercio nos bons tempos... *Jornal Lavoura e Comércio*, Uberaba, 1986-1988.
- PILLA, Raul. Vila dos Confins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1957.
- PORTELLA, Eduardo. Vila dos Confins ou a ficção livre. *Jornal do Rio de Janeiro*, 30 jun. 1957.
- QUINTELLA, Ary. Mário Palmério em entrevista. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1970. Suplemento Literário.
- REGIONALISMO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1957.
- REGO, José Lins. Vila dos Confins. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jan. 1957.
- ROCHA, Nuno. Mário Palmério: “O romance é uma cópia da vida”. *Diário Popular*, Lisboa, p. 5, 1º abr. 1971.
- ROMANCE regional – uma grande estreia literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1957.
- RÓNAI, Cora. Mário Palmério, olhos de ver na Amazônia. *UH Revista*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1983. Caderno UH Cultura.
- RÓNAI, Paulo. Vila dos Confins. Recorte de jornal, sem localidade, 3 mar. 1957. Coluna Literatura e Arte.
- SANTAYANA, Mauro. O navegante Mário Palmério. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1982. Seção Ilustrada.
- SILVEIRA, Alcântara. Dois romances diferentes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1957.
- SILVEIRA, Homero. Quase um romance. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1957.
- SILVER, Ruth. Mário Palmério: “A crítica brasileira é altamente compreensiva e estimuladora”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1957. Disponível em: <https://www.uniube.br/mariopalmerio/literatura/clippingh.php>.
- TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Movimento Literário. *Folha da Manhã*, São Paulo, 22 dez. 1956.
- TOM JOBIM. Revista *Manchete*, 05 jun. 1973, n. 1058.
- UMA GRANDE estreia literária. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1956.
- VILA dos Confins. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1956.

BIBLIOGRAFIA CITADA DO ACERVO BERNARDO ÉLIS – CEDAE

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática - vocabulário*. Prefácio de Paulo Duarte. São Paulo: Anhembi, 1955.

AMARAL, Zózimo Barroso do. Coluna do meio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1975. Caderno B. Coluna Zózimo.

ATHAYDE, Tristão de. Setembro (livros recebidos). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 out. 1944. Seção Vida Literária.

BELÉM, Euler. Bernardo Élis revela que foi stalinista e que tem medo de passar fome. *Diário da Manhã*, Goiânia, 7 abr. 1991. DM Debate, p. 18-19.

BERNARDO Élis: Perdi meu tempo escrevendo no Brasil. *Jornal Mutirão Cultural*, Goiânia, p. 6-7, nov. 1993.

BORTONE, Sebastião. Tertúlias goianas. *Jornal Vanguarda*, Rio de Janeiro, out. 1978.

CAETANO, Maria do Rosário. Bernardo Élis: um regionalista, três vezes imortal, fala de literatura. *Jornal de Brasília*, Brasília, 27 maio 1977. Caderno Cidade, p. 18.

COMPROMISSO entre acadêmicos poderá eleger Bernardo Élis. *Cinco de Março*, Goiânia, 22 a 28 set. 1975. Recorte sem autoria.

CORREIO BRAZILIENSE, Brasília, p. 10, out. 1975. Recorte sem autoria.

CORREIO OFICIAL, Cidade de Goiás, ano LXII, n. 220, 14 maio 1919.

COSTA, Tereza Cristina. A última entrevista. *Jornal O Popular*, Goiânia, p. 9, 2 dez. 1997.

CUSTÓDIO, Batista. Por que sou contra Juscelino Kubistchek. *Cinco de Março*, Goiânia, 30 jun. a 6 jul. 1975.

ÉLIS, Bernardo. O autor do *Crime do Cel. Leitão*. *Folha de Goiaz*, Goiânia, p. 1-2, 17 fev. 1946.

ÉLIS, Bernardo. Brasília. *Jornal Hora de Brasília*, 5 maio 1957.

ÉLIS, Bernardo. Um jornal literário em Anápolis. *Jornal Oió*, Goiânia, p. 2-3, out. 1957.

ÉLIS, Bernardo. Feição de cidade. *Jornal Oió*, Goiânia, 1957. Caderno Especial, p. 2 e 4.

ÉLIS, Bernardo. Talvez assim, talvez assado... Datiloscrito publicado em *Transregião Goiás-Bahia*, Goiânia, 1971.

ÉLIS, Bernardo. E os dias atuais? *Jornal Cinco de Março*, Goiânia, p. 10, 27 nov. a 3 dez. 1972.

ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira: um escritor que tudo sacrificou por uma cultura tipicamente nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1973. Suplemento Literário, p. 1.

ÉLIS, Bernardo. *O que é o Estado de Goiás*, 2ª versão. Datiloscrito, 1976.

ÉLIS, Bernardo. Um protesto contra a censura. [Entrevista]. *Cinco de Março*, Goiânia, 13 a 19 ago. 1979. 3º Caderno - Geral.

ÉLIS, Bernardo. Paroxismo urbanístico. *Diário da Manhã*, Goiânia, 28 ago. 1982. DM em Revista. Coluna Bernardo Élis.

ÉLIS, Bernardo. A eterna esperança do coração humano. *Diário da Manhã*, Goiânia, 3 set. 1982. DM em Revista. Coluna Bernardo Élis, p. 25.

ÉLIS, Bernardo. Entrevista Histórica (I): Ermos do homem e ideias gerais. *Jornal Opção*, Goiânia, 14 a 20 jul. 1996. Caderno Opção Cultural, p. C1 a C4.

FERNANDES, Hélio. Em primeira mão. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 out. 1975. Coluna Fatos e Rumores, p. 3.

JUBÉ, Antônio Geraldo Ramos. Bernardo Élis: “O regionalismo é o motor de uma literatura verdadeiramente nacional”. *Jornal Oió*, Goiânia, set. 1957. Seção Mural de Ideias, p. 1 e 8.

LACERDA, Regina. *Vila Boa: história e folclore*. 2. ed. Goiânia: Oriente, 1977.

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

LER não é difícil, ter o livro, sim - diz Bernardo Élis. *Jornal da Manhã*, Uberaba, p. 5, 6 jun. 1986.

LUIZ, Edson *et al.* Bernardo Élis: “– Escrevo no intervalo da comida e como no intervalo da escrita”. *O Popular*, Goiânia, 1975. Suplemento Literário.

MARTINS, Paulo. A cadeira da imortalidade. *O Popular*, Goiânia, 23 set. 1975.

MOUSINHO, Ronaldo. Bernardo Élis: o narrador dos sertões goianos não quer ser só o escriba do seu povo. *JornaLetras*, Brasília, p. 1 e 3, set. 1981.

NASCENTE, Gabriel. Bernardo Élis: “Nem mesmo morto me livrarei da humanidade”. *Diário da Manhã*, Goiânia, p. 1, jun. 1992.

NASCENTES, Antenor. *O idioma nacional*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1964.

OMEGNA, Nelson. *A cidade colonial*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1961.

PIERSON, Donald. *Cruz das Almas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

SIQUEIRA, Jacy. *Despontar da goianidade* (Folclore). Goiânia: Edição do Autor, 1991.

TEIXEIRA, José d'Aparecida. *Estudos de dialetologia portuguesa: linguagem de Goiás*. São Paulo: Anchieta, 1944.

UM PROTESTO contra a censura. *Cinco de Março*, Goiânia, 13 a 19 ago. 1979. 3º Caderno - Geral.

VIEIRA, Flávio Pinto. Ele assume hoje na Academia a vaga de Ivan Lins: Bernardo Élis, uma literatura de protesto. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1975. UH Revista.

BIBLIOGRAFIA CITADA DO ACERVO JOÃO GUIMARÃES ROSA – IEB

ALVES, Raul de Carvalho. *O Canastra: romance regional dos sertões do Norte*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1936.

ÁVILA, Affonso. A autenticidade em Guimarães Rosa. *O Estado de Minas Gerais*, 27 jan. 1957.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Sagarana". *Jornal Diretrizes*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1946.

BANDEIRA, Manuel. Daniel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1961.

BLOCH, Pedro. Não entrevista de João Guimarães Rosa. *Manchete*, Rio de Janeiro, 01 de jun. 1963.

BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BRASILEIRO. Guimarães Rosa, mais uma vez. Rio de Janeiro, 2 dez. 1959. Noticiário Cultural.

BORBA, João César. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946.

BRAGA, Rubem. "Corpo de baile". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1956.

BRASIL, Assis. Guimarães Rosa e a literatura brasileira III – Linguagem Brasileira (conclusão). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957.

CANDIDO, Antonio. Nota de crítica literária: "Sagarana". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946.

CARDOSO, Lúcio. Diário não íntimo. *Jornal A Noite*, sem localidade, 21 dez. 1956.

CAVALCANTI, Valdemar. Jornal literário. *O Jornal*, São Paulo, 23 set. 1956.

COELHO, Saldanha. “Corpo de baile”, livro difícil. *Jornal A Noite*, sem localidade, 3 abr. 1956. Coluna Prelo e Estante.

COSTA, Dante. “Corpo de baile”. *Jornal O Dia*, Rio de Janeiro, 13 maio 1956. Coluna Cultura e Vida Popular.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946.

DANTAS, Paulo. Posição de Guimarães Rosa. *Para Todos*, Rio de Janeiro, out. 1956.

FILHO, Adonias. “Corpo de baile”: um equívoco literário. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jun. 1956.

FREYRE, Gilberto. Um escritor experimental. *O Cruzeiro*, 4 maio 1957. Seção Pessoas, Coisas e Animais.

FUSCO, Rosário. Entre a perfeição e a pândega. *A Vanguarda*, sem localidade, 21 jun. 1946.

GRIECO, Agripino. “Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1946.

GUIDE, André. *Journal*. Paris: Gallimard, 1950.

JOBIM, Renato. A volta de Guimarães Rosa. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1956.

LEITE, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade... *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946.

LEITE, Sebastião Uchoa. Substância de Guimarães Rosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1963.

LIMA, Alceu Amoroso. O conto no Brasil – V. *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 ago. 1956.

LIMA, Alceu Amoroso. O transrealismo de G. R. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1963.

LIMA, Raul. “Grande sertão: veredas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1956. Seção Livros e Fatos.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1946.

LYS, Edmundo. Serras Azuis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1962.

LUCAS, Fábio. Guimarães Rosa e a crítica oficial. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, set. 1959. Noticiário Cultural.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A “Semana Coelho Neto”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1956.

MARTINS, Luiz. “Grande sertão”. Coluna A Sociedade. Recorte sem localidade e data.

- MARTINS, Wilson. Um novo Valdomiro Silveira II (conclusão). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1956.
- MARTINS, Wilson. “Jõe Guimarró”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 1965. Suplemento Literário.
- MEIRA, Maurítônio. “Grande sertão: veredas”. Coluna Plantão Literário. Recorte sem localidade e data.
- MENDES, Oscar. Alma dos livros. *Jornal O Diário*, Belo Horizonte, 14 jul. 1946.
- MILLIET, Sérgio. Leituras avulsas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946.
- MILLIET, Sérgio. Vida intelectual: Grande Sertão: Veredas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1956.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. O romance em ascensão. *O Estado de S. Paulo*, 16 fev. 1957.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Guimarães Rosa não é escritor regionalista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1958.
- NETO, Coelho. *Rei negro: romance bárbaro*. 3. ed. Lisboa: Lelio & Irmão Editores, [19--].
- PIRES, Herculano. “Grande sertão: veredas”. *Diário da Noite*, São Paulo, 28 jul. 1956. Seção Sabatina Literária.
- QUEIROZ, Rachel de. Corpo de baile. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1956. Seção Última Página.
- QUEIROZ, Rachel de. Língua. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, sem data. Seção Última Página.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1917.
- REVISTA AABB. Chapéus transeuntes. Rio de Janeiro, nov. 1964.
- RIEDEL, Dirce Cortes. O mundo sonoro de Guimarães Rosa. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, nov. 1963.
- RÓNAI, Paulo. A arte de contar em “Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1946.
- ROSA, João Guimarães. Confissões: “Sagarana”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946.
- SILVEIRA, Alcântara. “Corpo de baile”. *Diário de São Paulo*, 22 abr. 1956.
- SILVEIRA, Alcântara. Um centenário. Recorte sem título e localidade, 15 jul. 1961.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Notas de crítica: um caso singular. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 16 nov. 1956.

TORRES, J. C. Oliveira. “Corpo de baile”. *Correio Paulistano*, 27 maio 1956.

IMAGENS DE CAPA

Capítulo 2 – Cópia de fotografia, com alterações de cor e brilho, do barco de Mário Palmério, Fray Gaspar de Carvajal. Foto original colorida, 12,6x14,4, data [198-], autoria não indicada. Disponível para consulta no acervo Memorial Mário Palmério, Uniube.

Capítulo 3 – Cópia de desenho de Octo Marques, com alterações de cor e brilho. Desenho original a nanquim; preto e branco; 14,5x18,5 cm, 1974. Disponível para consulta no CEDAE, Fundo Bernardo Élis, série “Iconografia”.

Capítulo 4 - Reprodução manual nossa, a lápis, de desenho presente na caderneta 05 de Guimarães Rosa, página 88. Disponível para consulta no IEB, Fundo João Guimarães Rosa, série Literatura, subsérie “Cadernos e cadernetas”, referência JGR-CADERNETA-05.

ANEXOS

CAPÍTULO 2

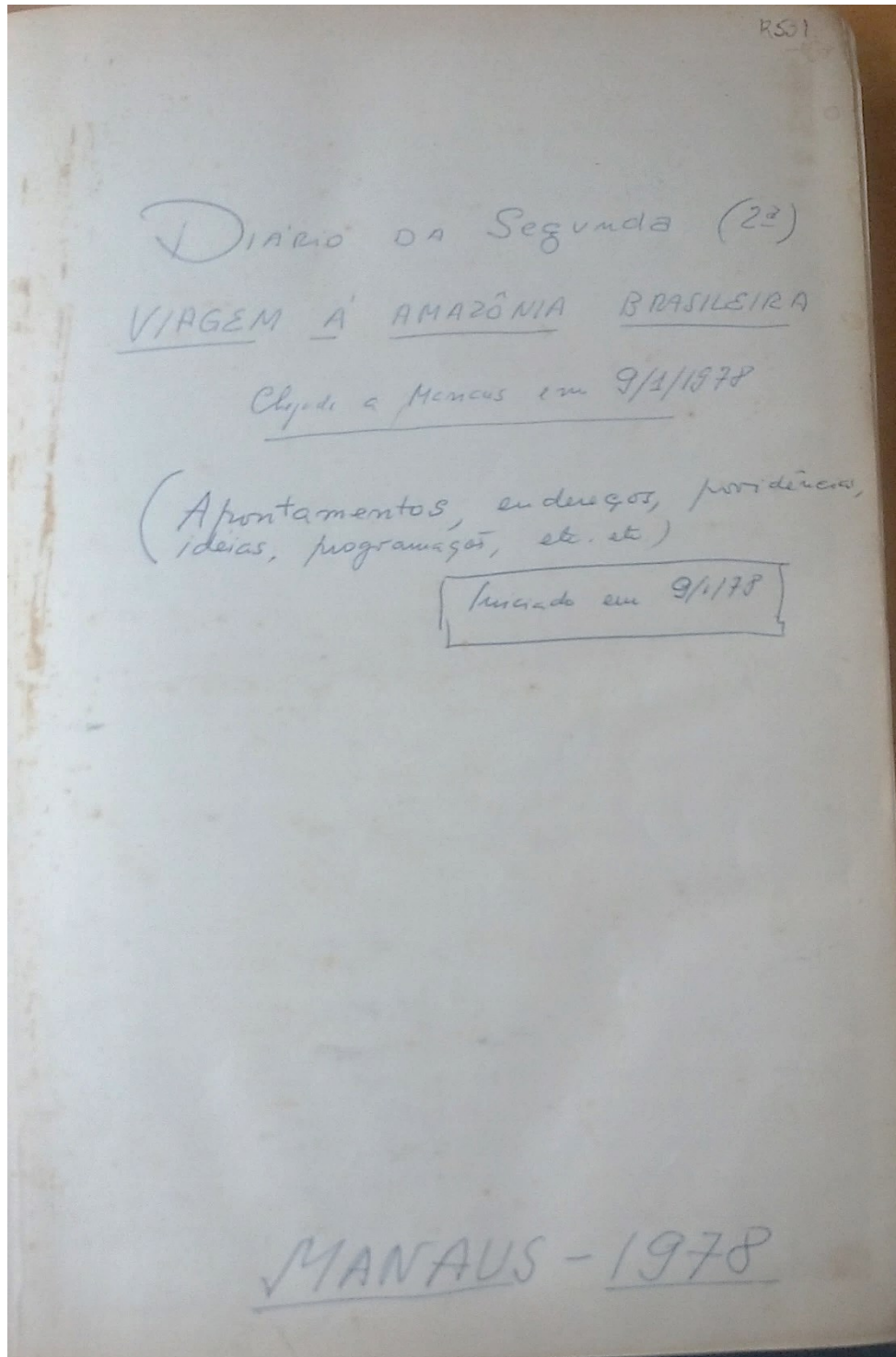


Figura 1 - Contracapa do caderno do *Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira*. Caderno capa dura, cor preta, 32,20x22,80.

9/1/78

1

* 9 de janeiro de 1978 - 2º dia

Sai do Ilhéuaba, de automovel, às 5,30 da manhã, levando como motorista um representante de Jédis pessoas, ex-agenciador de repis de automóveis, chamado João, que me foi indicado pelo Helton de Mattos. Repito seu nome, pois mostrou-se excelente motorista, competente, e sobretudo muito cuidadoso. Vou indicá-lo ao Marcelo, agora que o rapaz, ajuizado a direção do FIOBS, vai pensar, cada dia mais, de parte boa para servi-lo. João está interessado em se compor ao Tepequém, na fronteira com a Venezuela, onde já esteve trabalhando e ganhando que já foi famoso, e contra um poderando boa quantidade de diamante. Há, fora, também, ouro.

Hoje, ainda estou na redação do "Estado de São Paulo". Tive longa conversa com o Samuel Duceu, excelente rapaz, delicado e franco, com quem acertar as dividas quanto ao meu contrato com o jornal. Ficamos assim:

- 1) - O Estado paga-me R\$ 1.000,00 (um mil cruzeiro) por laudo-fotográfico (20 folhas de 10x15 cm)
- 2) - Remeto-lhe, também, sem contrapartida em dinheiro, as fotos branco-e-preto, e também "slides". As fotos em branco-e-preto, elas os poderão usar para ilustrar muitas imprensas de viagem. Os "slides", eles os guardarem, em arquivo próprio, para possível negociação com o exterior (e, mesmo, Brasil).
- 3) - A edição do contrato por' de 4 (quatro) anos, a partir da renovação da primeira unidade fruí-lística.
- 4) - A venda de 100 mil cópias, por o Brasil, sendo-me-a' 10% sobre a venda - isto até ao limite de R\$ 200.000,00. Além dessa importância,

Figura 2 - Primeira página do Diário da 2ª viagem à Amazônia Brasileira.

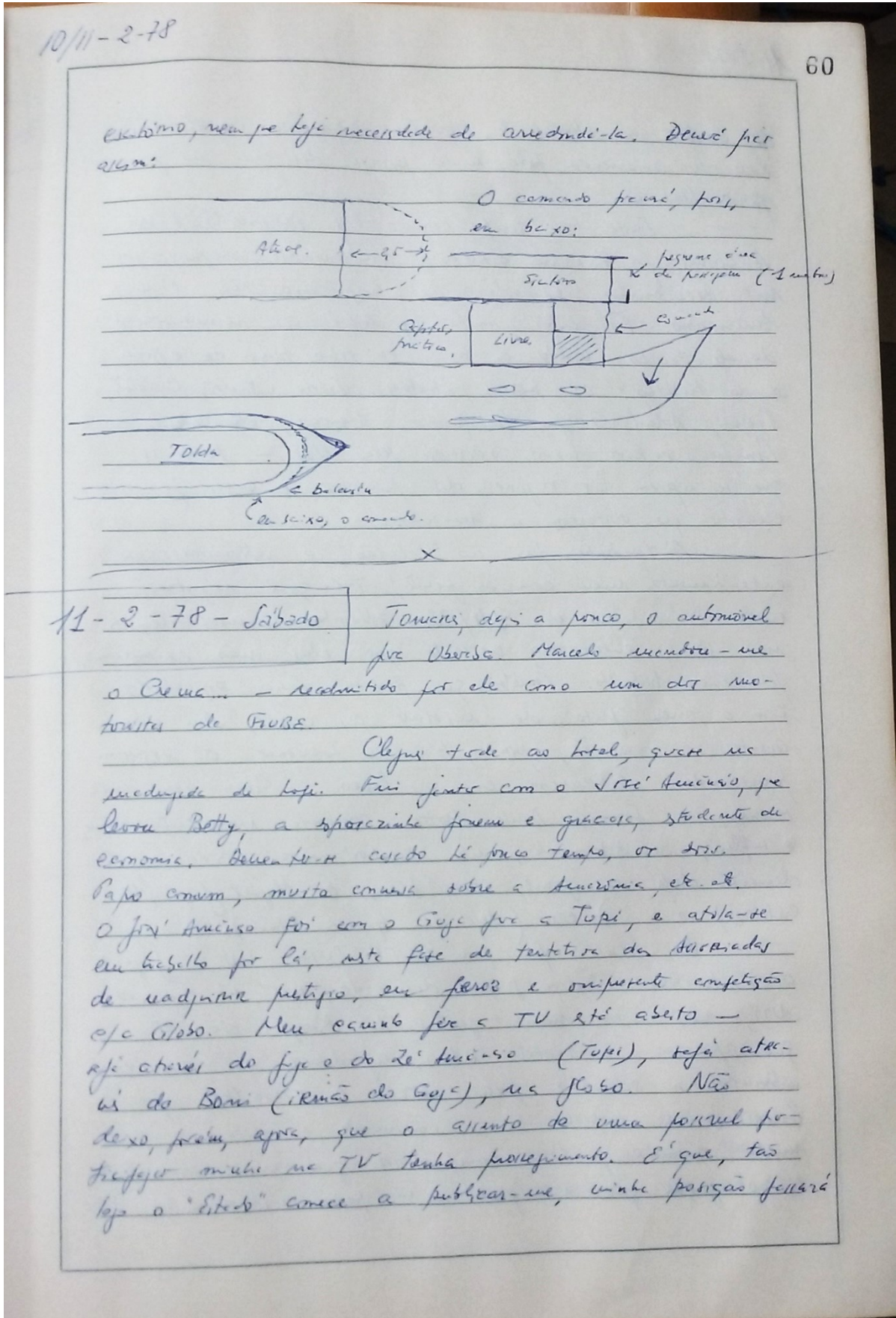


Figura 4 - Página do diário com esboços do barco Fray Gaspar de Carvajal.

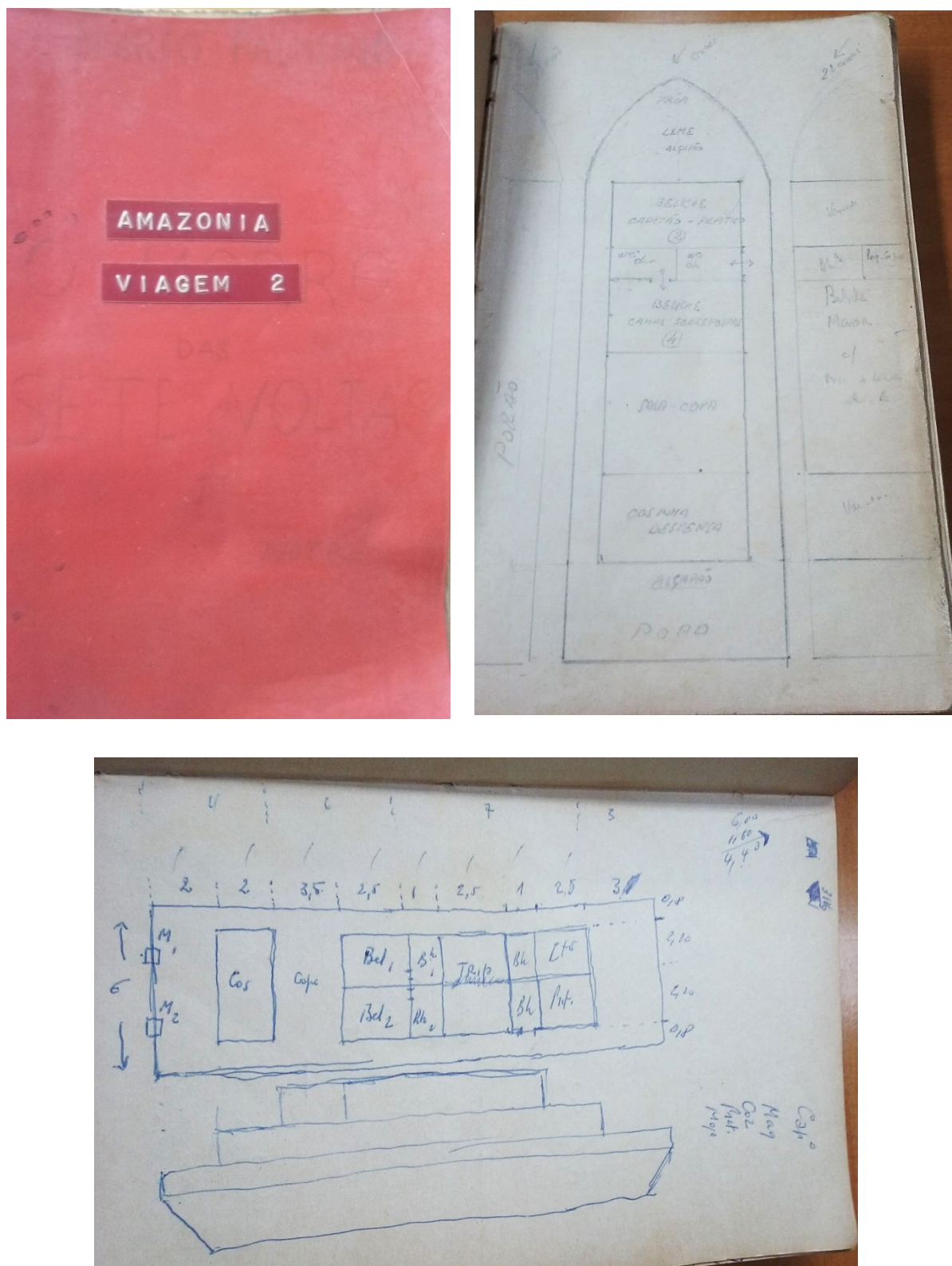


Figura 5 - Capa e páginas de um dos cadernos de notas de viagem utilizado para anotação de vocabulário e esboços do barco Fray Gaspar de Carvajal. Cor vermelha, 12x18,5. Interessante notar que o caderno recebeu uma segunda inscrição na capa, “Amazônia – Viagem 2”, que não apagou a inscrição anterior, “O morro das sete voltas”, título anunciado pelo autor, após a publicação de *Vila dos Confins*, como sendo de um romance que estaria escrevendo.

CAPÍTULO 3

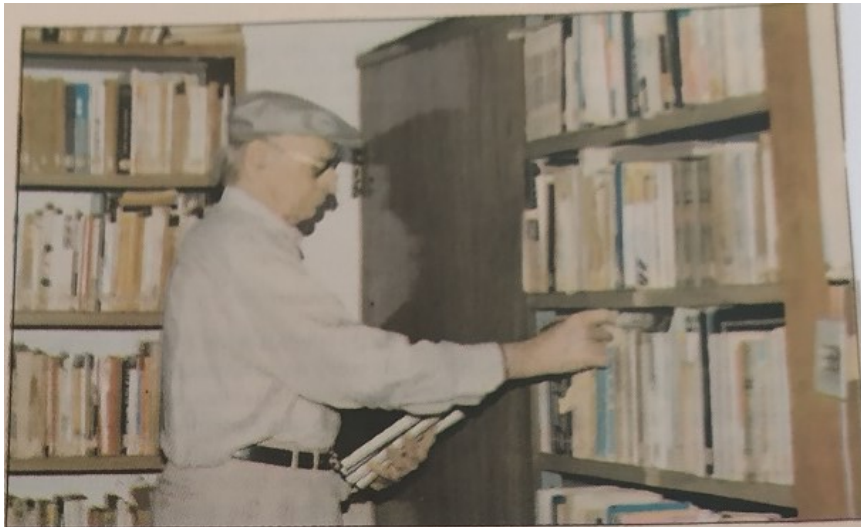


Figura 6. Fotografia de Marisa de Sousa, estampada na matéria “A última entrevista”. *O Popular*, Goiânia, 2 dez. 1997. Recorte de jornal, fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Póstuma”.



Figura 7. Fotografia, preto e branco, 7x10, autoria não indicada. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, Catalão, ago. 1968.

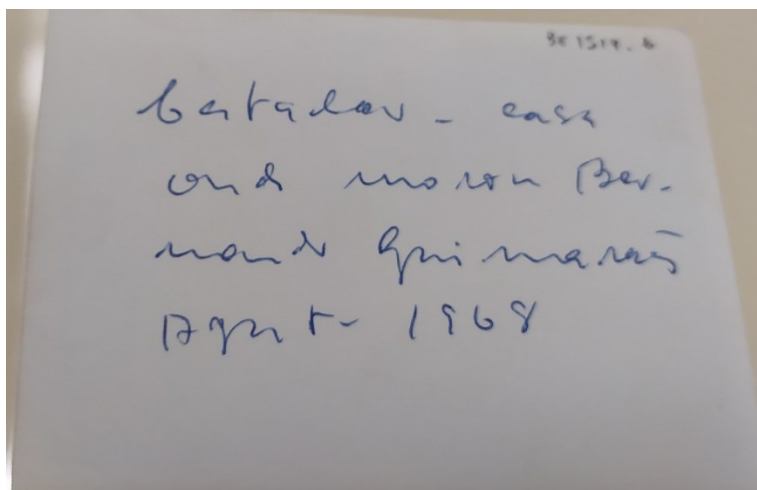


Figura 8. Verso da fotografia anterior, com inscrição do escritor. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, Catalão, ago. 1968.



Figura 9. Morro do Moleque. São Domingos, Bahia, 20 mar. 1958. Fotografia com a inscrição, a caneta, no verso: “‘Morro do Moleque’ a 1 légua de S. Domingos, fronteira da Bahia, Goiás e Minas. Foto de Gilberto M. Teles, 20-3-58”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.



Figura 10. Fotografia com a inscrição, a caneta, no verso: “Cena de uma procissão do Divino Padre eterno em Pirenópolis”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, fotografias de Pirenópolis, 1938 a 1939.



Figura 11. Fotografia, preto e branco, sem data e autoria, com a inscrição “Paisagem dos altiplanos do Planalto Central, cercanias de Corumbá”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”, Corumbá e arredores.



Figura 12. “Garimpeiros processando areia do rio”, preto e branco, 13x18, sem data e autoria. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.



Figura 13. Fotografia, preto e branco, sem data e autoria, com a inscrição no verso: “Cruz de Anhanguera – Cidade de Goiás”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.



Figura 14. Fotografia, colorida, sem data e autoria, com a inscrição “Congos – Festa do Divino – Corumbá de Goiás”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.



Figura 15. Fotografia, preto e branco, sem data e autoria, com a inscrição no verso: “Salto - Corumbá”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.

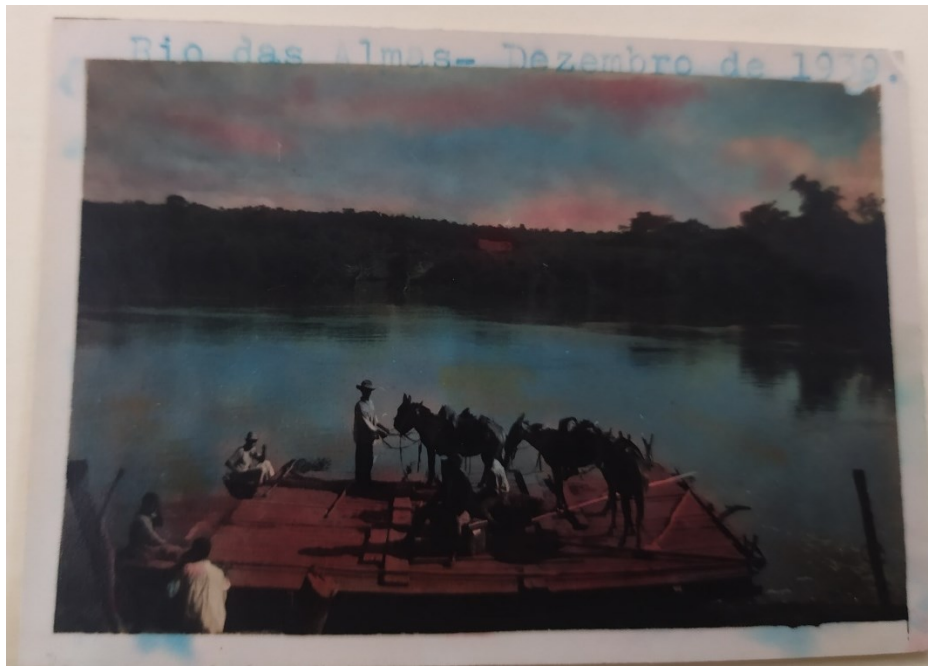


Figura 16. Fotografia, colorida, sem data e autoria, “Rio das almas”, dez. 1939. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.



Figura 17. Fotografia, preto e branco, sem data e autoria, com a inscrição no verso: “Ponte do rio Corumbá”. Fundo Bernardo Élis, CEDAE, série “Estudos para obra”, subsérie “Fotografias de Goiás”.

CAPÍTULO 4



Figura 18. Domenico Ghirlandaio, *Confirmação da regra franciscana*. Imagem do site Museums de Florença. Em: www.museumsinflorence.com/musei/santa-trinita.html



Figura 19. Domenico Ghirlandaio, *Adoração dos pastores*. Imagem do site Warburg Banco Comparativo de Imagens. Em: warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/shepher.jpg



Figura 20. Altar da Capela Sassetti, Santa Trinitá, Florença. Imagem do *site* Museus de Florença. Em: www.museumsinflorence.com/musei/santa-trinita.html



Figura 21. Domenico Ghirlandaio, *Adoração dos Magos*. Cópia de imagem publicada na edição de *O burro e o boi no presépio*, editora Salamandra, 1983, p. 19.



Figura 22. Zurbarán, *Adoração dos pastores*. Cópia de imagem publicada na edição de *O burro e o boi no presépio*, editora Salamandra, 1983, p. 21.



Figura 23. Correggio, *Nascimento de Cristo*. Cópia de imagem publicada na edição de *O burro e o boi no presépio*, editora Salamandra, 1983, p. 10.

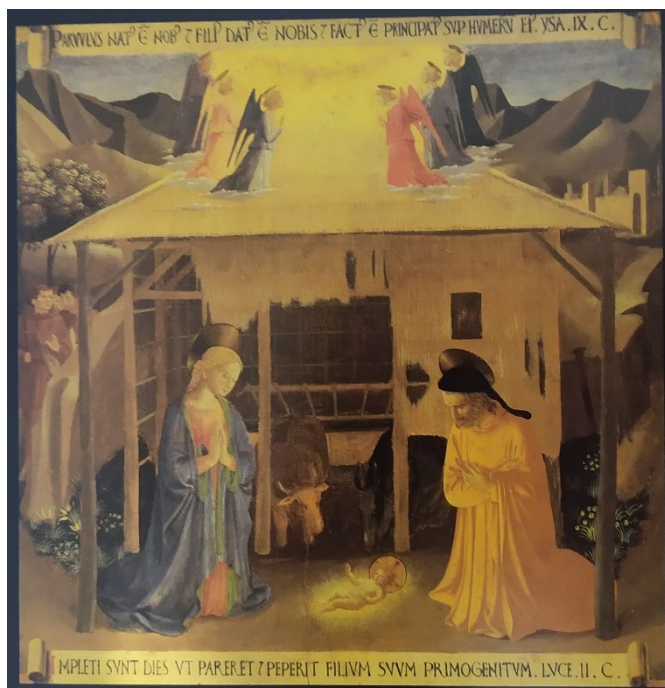


Figura 24. Fra Beato Angelico, *Natividade*. Cópia de imagem publicada na edição de *O burro e o boi no presépio*, editora Salamandra, 1983, p. 59.



Figura 25. Fra Beato Angelico, *Natividade*. Cópia de imagem pertencente ao arquivo de João Guimarães Rosa. Artigo de periódico ilustrado, *Noël chez Fra Angelico*, autoria de Jean Diwo, sem data. IEB, série “Universo de interesses – arte”, referência JGR-PA-07,10. Esta imagem parece ilustrar melhor os seguintes versos do poema XXV: “Ao fundo, fito a fito,/ o ruivo roxo boi, o roxo rufo burro,/soslaiaim/ - no âmago do mundo,/ desnudo,/ descido ao chão,/ sobre uma réstia,/ à angústia:/ Ele/ - o que é a única fala,/ a última resposta.” (ROSA, 1983, p.58)