

Fernando Baião Viotti

ENCENAÇÃO DO SUJEITO E INDETERMINAÇÃO DO MUNDO:
UM ESTUDO DAS CARTAS DE GUIMARÃES ROSA E SEUS TRADUTORES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2007

Fernando Baião Viotti

ENCENAÇÃO DO SUJEITO E INDETERMINAÇÃO DO MUNDO:
UM ESTUDO DAS CARTAS DE GUIMARÃES ROSA E SEUS TRADUTORES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras - Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Dissertação intitulada “*Encenação do sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*”, de autoria do mestrando Fernando Baião Viotti, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas – FALE/UFMG (Orientador)

Prof. Dra. Elizabeth Andrade de Lima Hazin – UnB

Prof. Dr. Wander Melo Miranda – FALE/UFMG

Prof. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 15 de junho de 2007

Dedicado à memória de Sérgio de Magalhães Viotti, meu pai; e de Joaquim Libânio Baião, meu avô.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq pela bolsa concedida nos últimos dois anos, que muito contribuiu para a realização deste trabalho; ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, em especial sua secretária, Letícia Munaier, pela incomum inteligência em lidar com problemas burocráticos. Ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde pude conhecer pelo menos em parte o monumental Arquivo João Guimarães Rosa, que reúne documentos de valor inestimável sobre a vida e obra do escritor. Ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, detentor dos *Cadernos Literários* de Guimarães Rosa doados por Henriqueta Lisboa, tesouro ainda pouco conhecido e pouco mencionado pela crítica rosiana.

Ao prof. Marcus Vinicius de Freitas, meu orientador, por sua confiança e leitura cuidadosa, que ajudou a tornar este texto melhor, escoimando-o de erros e vícios de redação, além de influenciá-lo indiretamente por meio de suas aulas, que acompanho desde o início da graduação.

A Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, e aos professores Marcos Antonio de Moraes da USP, José Américo de Miranda e Teodoro Rennó Assunção da UFMG, pela indicação e fornecimento de material bibliográfico.

A profa. Silvana Pessoa, interlocutora generosa, pelas valiosas sugestões, tempo que dedicou à leitura de parte do trabalho e, sobretudo, pelas palavras sempre de incentivo oferecidas nos momentos de dificuldade.

Ao prof. Murilo Marcondes de Moura, primeiro a acolher positivamente o projeto de mestrado, ajudando a defini-lo, e que, com paciência e atenção, se dispôs a discutir demoradamente questões relativas ao seu desenvolvimento, em longas conversas aqui em Belo Horizonte e em São Paulo.

Pelos tantos toques importantes sobre os meandros da atividade acadêmica; pelo apoio incondicional em São Paulo; pelo afeto e exemplo de trabalho intelectual que significa para mim, um muito obrigado a Evani Viotti. Agradeço ainda ao inestimável apoio de Denise Azevedo, cujo alcance é tão amplo que seria uma temeridade tentar aqui uma enumeração qualquer; e a Sylvania Neves, suporte prático do dia-a-dia que garantiu a tranquilidade indispensável à execução do trabalho.

Preparar e escrever uma dissertação de mestrado foi a tarefa mais solitária que eu realizei na vida. Felizmente, durante os últimos três anos pude contar com o afeto e o

apoio de amigos muito queridos, antídoto mais eficaz contra essa solidão. São eles: Alberto Luiz Viotti e Hilda, Alcione Arnaut, Alessandro “pinto” Chagas e Karina Chagas, Daniel “Guga” Araújo, Eduardo Giffoni, Emilio Maciel, Flavia Lins, Geraldo Roberto e Eloísa, Guilherme Lucas, Irisval Neto, José Roberto Ferés, Kaio Carmona, Leandro Barros, Leandro “chuchu” Silva, Leo Fillipe, Luiz Fernando Viotti, Marcos Teixeira, Maurílio “gabiroba” Matuk, Paulo Henrique Rodrigues, o “Paulinho”, Silvio Lucas e Ana Flavia, Tatiana Tavares, Valéria Viotti e Paulo Leite Praça, Viviane Fortes e Adelsim. Durante todo esse percurso, alguns foram – além de amigos – também interlocutores sempre dispostos a discutir literatura; sugeriram e forneceram material bibliográfico, leram e comentaram trechos do trabalho, e suportaram quase diariamente uma longa falação sobre Guimarães Rosa e epistolografia. Por isso faço a eles – Janine Rocha e Matheus Martins – um agradecimento especial.

Mais que um agradecimento, cabe uma referência respeitosa e afetivamente importante aos familiares que em um ou outro momento da vida, fazem sentir sua presença: Maria Lucia Baião, minha mãe, e Marina Baião, minha irmã; Joaquim José Baião, Mariângela Baião, e os primos Allan, Elaine, Fábio e Mark; Isabel Viotti e Zélia Viotti; José Gentil, Maria Aparecida, Alex, Anamelia, Tiago, Andrea e Bárbara, família na qual tomo aqui a licença de me incluir.

Para finalizar, agradeço às duas pessoas sem as quais talvez essa dissertação não tivesse se realizado: ao Pedro, pelo brilho inigualável que a sua existência trouxe à minha vida, e por sua paciência – incomum numa criança de seis anos – de esperar o pai terminar o trabalho para brincar com ele; e a Elaine, pela dedicação, estímulo, carinho, compreensão, amor, enfim.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo da correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores - Curt Meyer-Clason, Edoardo Bizzarri e Harriet de Onís, que verteram suas obras respectivamente para o alemão, o italiano e o inglês – buscando inicialmente destacar nas cartas as peculiaridades específicas do discurso epistolar, para investigar em seguida aspectos da vida e obra do escritor. Tal investigação privilegia a análise e interpretação dos enunciados das cartas com o objetivo de mostrar a manifestação e encenação da subjetividade do escritor, e os conceitos estéticos que elabora e explica aos seus tradutores, explorando as aproximações e tensões sob as quais essa subjetividade e essa visão estética se organizam e se relacionam.

ABSTRACT

This dissertation is a study of Guimarães Rosa's correspondence with his translators – Curt Meyer-Clason, Edoardo Bizzarri and Harriet de Onís, who translated his works into German, Italian and English respectively. At first I seek to highlight the peculiarities of the writer's work and life. Such investigation privileges the analysis and interpretation of the contents of the letters, with the objective of displaying the manifestation and the performance of Guimarães Rosa subjectivity, as well as the aesthetical concepts he elaborates and explains to his translators, exploring the approaches and tensions under which this subjectivity and aesthetical view are related and organized.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
O objeto de estudo.....	8
Cartas, literatura e vida.....	13
Sobre a leitura de cartas.....	20
Peculiaridades do discurso epistolar.....	23
Tradução e projeto literário.....	36
Um espírito dialético.....	42
1. A SUBJETIVIDADE ENCENADA.....	46
1.1 “É sempre um pouquinho constrangedor a gente ter de falar de si”.....	46
1.2 “Acho esta a mais feia palavra da língua inglesa”.....	54
1.3 “Vou, direitinho, agora mesmo, tomar <i>Serpasol</i> ”.....	64
1.4 “Inimigos e irritados, meus livros sempre terão de ter”.....	72
1.5 “O nacional movimentão”.....	82
1.6 “O que há, Bizzarri, é o diabo (desculpe-me botá-lo assim encostado a você)”.....	88
2. A RELIGIOSIDADE MISTURADA.....	92
2.1 Compadre meu Quelemém.....	103
2.2 A religiosidade pessoal e a intencionalidade do autor.....	112
2.3 Um velho <i>crociano</i>	121
2.4 Religião e indeterminação.....	126
3. SOB O SIGNO DA INDETERMINAÇÃO.....	130
3.1 A busca pelo ontológico.....	135
3.2 As justificativas para a indeterminação.....	142
3.3 Realidade, realidades.....	152
3.4 Diálogos com a crítica.....	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	181

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo

Durante seus últimos dez anos de vida, João Guimarães Rosa correspondeu-se intensamente com os tradutores de suas obras para diversos idiomas. Desse vasto material se destacam, pela extensão e período de tempo que cobriram, as cartas trocadas com Harriet de Onís, Curt Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri, que verteram suas obras para o inglês, o alemão e o italiano, respectivamente. Não por acaso os três viriam a se tornar os seus mais conhecidos e produtivos tradutores.¹

Nas cartas que escreve, Guimarães Rosa discute intensamente com seus tradutores os procedimentos, as escolhas, os erros e acertos do trabalho de cada um deles; revela detalhes de sua técnica de trabalho e de suas concepções estéticas; mas também comenta fatos da vida literária e do ambiente sócio-político à sua volta, além de tratar, aqui e ali, de acontecimentos corriqueiros de sua vida pessoal.

Este trabalho é um estudo dessa correspondência² que, por admitir leituras e abordagens variadas, obriga desde o começo à delimitação das escolhas e à explicitação dos procedimentos adotados, excluindo logo os tipos de estudo que não o caracterizam.

Em primeiro lugar, este não é um trabalho de crítica genética, algo que de certa forma deve preceder aquilo que tento desenvolver. Daí minha gratidão às pesquisadoras que realizaram com competência o trabalho de edição, organização e edóctica das cartas

¹ Harriet de Onís traduziu para o inglês *Sagarana* e co-traduziu com o Prof. James L. Taylor *Grande Sertão: veredas*. Meyer-Clason verteu para o alemão, *Sagarana, Grande Sertão: veredas, Corpo de Baile e Primeiras Estórias*, enquanto Edoardo Bizzarri realizou as traduções do ciclo de novelas *Corpo de Baile* e, após a morte de Guimarães Rosa, de *Grande sertão: veredas*.

² O estudo contempla a correspondência disponível no momento: correspondência completa com os tradutores italiano e alemão já publicadas e parte considerável da correspondência com a tradutora norte-americana.

entre Guimarães Rosa e a tradutora americana, Harriet de Onís, e entre o tradutor alemão, Curt Meyer-Clason.³

Tais trabalhos, também desenvolvidos como dissertações de mestrado, contêm, além da cuidadosa edição dos originais, notas explicativas e valiosas introduções comentando as cartas editadas e os métodos adotados. Tratam-se, porém, de estudos de natureza descritiva, enquanto minha intenção é privilegiar o trabalho analítico.

A sua existência, entretanto, juntamente com a coletânea editada pelo tradutor italiano Edoardo Bizzarri, é o que possibilitou meu estudo, já que sem essa tríade teria de realizar todo o trabalho de pesquisa da correspondência completa com tradutores a partir dos originais, constantes do Arquivo João Guimarães Rosa depositado no IEB-USP, para em seguida iniciar a análise do material, algo impossível diante das restrições de tempo e espaço impostas por uma dissertação de mestrado.

Apesar de estudar a correspondência com tradutores, este também não é um tratado teórico sobre tradução, ainda que eventualmente analise algumas passagens que versam sobre o que seria uma “poética da tradução” de Guimarães Rosa, que ele de qualquer modo não deixou explícita nas cartas. Essa escolha deriva exclusivamente da necessidade de efetuar um recorte de leitura, processo que não deixa de ter sempre um viés aleatório. Acontece que desde o início me interessavam nas cartas outras questões, e um estudo detalhado apenas sobre o tema da tradução já daria uma dissertação completa.

Acrescento finalmente que este também não é um estudo sobre a ficção de Guimarães Rosa. Ainda que para sua preparação tenha relido toda a obra ficcional de Rosa e parte relevante de sua fortuna crítica, esse material permanece relativamente à

³ Respectivamente, Iná Valéria Rodrigues Verlangieri e Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Referências à correspondência publicada serão feitas no seguinte formato: ROSA & BIZZARRI, e ROSA & CMC. Referências à correspondência inédita com a tradutora norte-americana serão feitas no formato tradicional, pelo sobrenome da autora da dissertação (VERLANGIERI).

margem das discussões aqui desenvolvidas. Há muito nas cartas sobre a obra – a tradução da obra afinal, é o assunto central da correspondência – e a crítica rosiana sempre se valeu sem parcimônia das cartas para desenvolver ou corroborar teorias sobre a obra. Paradoxalmente, aqui ela entra como assunto lateral, por motivos que espero deixar claros ao término dessa introdução.

Sem tentar explicar a obra com base nas cartas, entretanto, não deixei de estabelecer relações entre ambos quando me pareceu possível. Até mesmo por estar convicto da estreita relação que – não sendo direta – sempre existe entre a vida do escritor e sua literatura (convicção que não deixa de ter seus adversários no cenário atual da crítica literária), e que, portanto, não poderia deixar de existir entre o missivista e o ficcionista.

Conformado então o estudo a partir do que ele definitivamente não é, arrisco dizer enfim aquilo que ele pretende ser. Em primeiro lugar, o objeto estrito do estudo está delineado com clareza: são cartas. Trata-se, portanto, de um estudo epistolográfico, e seu cunho é eminentemente analítico. Essa definição, porém, é ainda um tanto ampla e para muitos – como era para mim no início – um tanto obscura, o que justifica uma digressão mais demorada em seu redor. Tive de responder muitas vezes à pergunta sobre “o quê” exatamente eu pretendia estudar nas cartas, já que não se tratava de estudo sobre a obra de Guimarães Rosa, o mais freqüente, ou um estudo teórico sobre tradução, o mais óbvio. Ao consultar estudos diversos sobre epistolografia pude elaborar melhor as respostas que só possuía de modo intuitivo. Um dos valiosos trabalhos dessa cepa é a edição da correspondência entre Tchekhov e Gorki, de Sophia Angelides, que se inicia com uma formulação geral sobre cartas de escritores:

Se, de um modo geral, as cartas de um escritor constituem fragmentos valiosos que refletem a personalidade do seu autor, o seu ambiente e as circunstâncias que

envolveram seu trabalho criativo, a correspondência entre escritores pode adquirir uma dimensão especial, porque nela se realiza um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se confrontam e, com frequência, são discutidos problemas diretamente ligados à criação literária.⁴

Em direção semelhante, Silviano Santiago destaca na introdução à correspondência de Drummond e Mário de Andrade, a importância das cartas de escritores, cuja leitura “visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística, ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética.”⁵

No caso de Guimarães Rosa a atenção para a elaboração estilística – e logo o diálogo entre carta e obra - está plenamente justificada, na medida em que é possível surpreender nas cartas várias das idiossincrasias do escritor, como o uso de neologismos ou a presença de imagens da natureza, uma “dicção rosiana” enfim, empregada pelo autor não apenas por preciosismo, mas com pelo menos uma finalidade prática: facilitar aos seus tradutores a imersão no universo literário que precisavam entender e recriar.

Julio Castañon Guimarães também destaca como a carta pode fornecer subsídios para a compreensão da obra: “se não é comum encontrar casos de relação propriamente textual entre carta e obra, são muitos os casos em que, por exemplo, a carta oferece dados sobre a obra”⁶. A constatação não o impede de apontar também o valor intrínseco das cartas como instrumento de conhecimento de seus autores, sobretudo a partir do modernismo, quando estas perdem o tom formal que as caracterizavam até então: “(...) para além das questões literárias, a carta será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária.”⁷

⁴ ANGELIDES, 2001. p. 13.

⁵ SANTIAGO, 2006, p. 63

⁶ GUIMARÃES, J.C., 2004. p.11.

⁷ GUIMARÃES, J.C., 2004. p. 24.

Essa inflexão abre toda uma série de possibilidades de investigação, que sem deixar de lado as correlações entre obra e correspondência permite incluir na equação o elemento biográfico, característica dada muito claramente na correspondência de Guimarães Rosa. Ao mesmo tempo, o diálogo estilístico ganha relevo, na medida em que as cartas de Rosa deixam entrever um cuidado de elaboração análogo ao que o guiou no trabalho literário.

Logo, tanto a discussão sobre literatura destacada por Angelides – ainda que os interlocutores de Rosa sejam tradutores e não propriamente escritores – quanto as manifestações de ordem pessoal, ou os dados históricos reveladores de todo um contexto, estão presentes em graus variados nas cartas, sendo todos igualmente merecedores da mesma atenção.

Daí que, no início do trabalho, ao efetuar o levantamento das passagens que me pareceram mais relevantes da correspondência, procurei não hierarquizar, destacando com o mesmo cuidado aspectos da personalidade do escritor e do ambiente em que viveu, colocando-os lado a lado com a discussão estritamente literária que tem a tradução como foco de interesse central. Ainda assim, cumprida a etapa inicial, alguns temas recorrentes passaram a se impor, exigindo restrições de ordem temática. Logo, um estudo que partiu da investigação sobre o perfil intelectual do escritor e seu percurso biográfico em determinado período de tempo, acabou por levar a reflexões teóricas mais diretamente relacionadas às características da obra literária, sempre estudadas a partir das concepções estéticas manifestas pelo autor no âmbito epistolar, mantendo, portanto, as cartas como objeto privilegiado de estudo. A estrutura da dissertação reflete essa escolha e esse percurso, conforme tentarei mostrar em seguida ao justificar e percorrer a trajetória que enforma o trabalho.

Cartas, literatura e vida

Desde o início do projeto de estudo das cartas de Guimarães Rosa, um dos objetivos específicos era traçar um perfil intelectual do autor, tipificando o seu percurso neste período de dez anos (1958-1967) coberto pela correspondência com os tradutores. A tarefa me pareceu possível a partir do exame em conjunto da tríade de coletâneas: o período de tempo coberto por cada uma das três correspondências coincide bastante. A primeira carta trocada com Meyer-Clason data de janeiro de 1958. Mrs. De Onís envia sua primeira missiva em outubro do mesmo ano e um ano depois se inicia a correspondência com Bizzarri. O volume de cartas, escasso nos primeiros meses, aumenta significativamente a partir do começo de 1963, quando Rosa e Bizzarri começam os entendimentos para a tradução de *Corpo de Balle* e Meyer-Clason inicia a tradução de *Grande Sertão: Veredas*. Harriet de Onís, que já trocara diversas cartas com Rosa acerca da tradução do conto “Duelo” e do *Grande Sertão: veredas*, voltaria a lhe escrever com frequência a partir do final daquele ano para tratar da tradução dos contos de *Sagarana*. Todas as correspondências seriam mantidas até a morte de Rosa, ocorrida em novembro de 1967.

Essa coincidência permite traçar paralelismos valiosos, identificar recorrências importantes, elucidar questões nebulosas, e mesmo verificar certas idiossincrasias que Rosa mineiramente escamoteava no trato com seus tradutores. A leitura detida das cartas iniciada em março de 2004 para a preparação do projeto permitiu o agrupamento do material a partir de eixos temáticos, delimitando assim os assuntos que, por sua recorrência, deveriam ser privilegiados no estudo, dentre os quais se destacava a investigação de cunho biográfico.

Neste aspecto, uma verificação rápida da bibliografia disponível sobre Guimarães Rosa revela certo paradoxo. No cenário atual da crítica literária brasileira, talvez o autor mais estudado – ao lado de Machado de Assis – seja Guimarães Rosa. Essa variedade traz embutida ao mesmo tempo um dilema e um desafio para os críticos.

De um lado, vemos agigantar-se a cada ano uma fortuna crítica cujo caudal se equipara ao relato do jagunço Riobaldo. De outro, temos uma obra cuja força imaginativa e variedade de planos disponíveis à investigação sejam talvez incomparáveis em nossas letras. Para o estudioso fica a dificuldade em delimitar um aspecto relevante da obra ainda não abordado com competência por estudos anteriores. É claro que tais terrenos virgens existem, principalmente no caso de um escritor com as qualificações de Guimarães Rosa.

Nunca é demais lembrar que falamos do autor de *Grande Sertão: veredas*, obra-prima na qual Antonio Candido viu “(...) tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”.⁸ Entretanto, também não é demais lembrar que são decorridos cinquenta anos do vaticínio daquele que o próprio Guimarães Rosa chamava de “maior crítico literário brasileiro”.⁹ Nesse período, tanto *GSV* quanto o restante da obra de Rosa geraram e continuam a gerar imensa fortuna crítica.

O estudo das correspondências com tradutores, portanto, principalmente se o foco de interesse não se restringe à matéria literária estrita que delas emana, mas antes se debruça com igual afincamento sobre o seu conteúdo essencialmente humano ou reflexivo em sentido amplo, representa um viés de abordagem genuinamente original e de

⁸ CANDIDO, 1991, p. 294.

⁹ ROSA & CMC, p. 115.

interesse – ainda que genérico em alguns casos – para os estudos futuros que venham a se realizar sobre a obra de Rosa.

Cabe lembrar que a maioria de nossos grandes escritores tem merecido alentadas biografias, dentro e fora do âmbito acadêmico. Apenas para exemplificar, sobre Machado de Assis, entre diversas obras merece citação o estudo literário-biográfico de Lucia Miguel-Pereira, que também escreveria importante livro sobre Gonçalves Dias. Lima Barreto e Manuel Bandeira foram o objeto de estudo do jornalista e historiador Francisco de Assis Barbosa, que decerto pela visada marxista que emprega, além de nos revelar o escritor reconstitui todo o contexto sócio-político de uma época. A biografia intelectual de Clarice Lispector surge na década de 90 como tese de livre-docência pelas mãos de Nadia Battella Gotlib, mesmo período em que aparece *Os sapatos de Orfeu*, biografia de Drummond escrita por José Maria Cançado. Mais recentemente Hélio Pellegrino e Mário Faustino, dentre outros, receberiam também detalhados estudos sobre suas vidas feitos como teses de doutoramento.¹⁰

Sobre o homem Guimarães Rosa, em paradoxal contraste com a extensão de sua fortuna crítica, temos pouco. No campo das correspondências, além das séries com os tradutores, apenas parcialmente disponível, se destaca a coletânea de cartas *Sagarana emotiva*, de Paulo Dantas¹¹. Alguns depoimentos por ocasião de sua morte, como os de Renard Perez e Emir R. Monegal¹², poucas entrevistas, como as concedidas a Ascendino Leite e Fernando Camacho, além do sempre citado diálogo travado com Gunter Lorenz.¹³ Existem ainda alguns bons levantamentos biográficos sucintos dentre

¹⁰ Vide na bibliografia, respectivamente: DRUMMOND, T. F., 1998 e CHAVES, 2004.

¹¹ DANTAS, 1975.

¹² Disponíveis no volume *Fortuna Crítica* dedicado a Guimarães Rosa. COUTINHO (org.), 1991.

¹³ Vide bibliografia.

os quais cabe destacar o estudo conjunto de Edna Maria Nascimento e Lenira Marques Covvizzi, e o do médico mineiro Luiz Otavio Savassi Rocha.¹⁴

Menção à parte merecem os livros originados “em família”, como é o caso de *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai*, publicado pela filha mais velha Vilma, que também viria a seguir a carreira literária; *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*, de Vicente Guimarães, tio do mesmo; e o recém-publicado *O óóó do Vovô*, coletânea de cartas de Rosa endereçadas às netas.

São livros que contém informações relevantes sobre o homem, mas insuficientes para traçar um perfil do escritor, ou mesmo para dar conta de períodos de tempo específicos do percurso de Rosa de uma maneira satisfatória. Especialmente em relação aos escritos por familiares, é preciso mencionar que se tratam de relatos essencialmente afetivos, como, aliás, não poderia deixar de ser, já que escritos por pessoas tão próximas ao escritor. Não podemos ignorar que essa condição dificulta – se é que não impossibilita – um olhar mais isento para o biografado, e que esteja o mais liberto possível de qualquer espécie de mitificação que a figura suscita, condição indispensável para um estudo sério.

A constatação dessa lacuna surgiu então como um dos argumentos decisivos para encorajar o desenvolvimento de um projeto que, a partir da análise de textos não ficcionais (pelo menos no sentido estrito) do próprio escritor, nesse caso, parte de sua correspondência, fosse capaz de dar conta de aspectos relevantes de sua vida, em especial – e aqui entra uma questão de grande importância – de suas concepções estéticas ou convicções pessoais; em suma, de seu percurso intelectual.

Nesta medida, e em acordo com as premissas de outros estudos epistolográficos supracitados, tomo a carta como espécie de texto autobiográfico - ainda que dotado de

¹⁴ *Guimarães Rosa: Homem plural, escritor singular*, e *João Guimarães Rosa*, respectivamente (vide bibliografia).

peculiaridades óbvias que o diferenciam de imediato dos diários ou das memórias¹⁵ - material legítimo, portanto, para a elaboração de estudos de cunho biográfico.

Num texto publicado no final de 2005 sobre a proliferação de biografias escritas no país nos últimos anos, Walnice Nogueira Galvão toca no tema, apontando a correspondência como matéria-prima de importância ímpar para estudos do gênero: “(...) abre-se a nós a possibilidade de um novo biografismo literário a maturidade que estamos atingindo na publicação de epistolografia, não só, mas sobretudo, de escritores, e sobretudo dos escritores do modernismo.”¹⁶

Dos escritores dentre os quais passamos a contar recentemente com a epistolografia publicada, a ensaísta destaca “o imbatível Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Euclides da Cunha, Clarice Lispector e Guimarães Rosa” para em seguida acrescentar:

Deste último só podíamos contar com a correspondência trocada com o tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, por este preparada e recentemente reeditada. Neste caso, foi o próprio escritor quem autorizou a publicação, mas após a sua morte tudo ficou mais difícil. Há excelentes cartas nos livros de reminiscências de sua filha Vilma Guimarães Rosa e de seu tio, Vicente Guimarães. E, em 2004, saiu a correspondência com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Há outras prontas, aguardando autorização dos herdeiros, como aquela com a tradutora norte-americana, Harriet de Onís. Essas trocas com tradutores são preciosas porque descem a minúcias no exame da linguagem, esclarecendo tanto a vida quanto a obra de um escritor tão esmerado no trato dela. E sabemos que é praticamente impossível produzir uma biografia séria, em particular se for de escritor, sem lançar mão das cartas do biografado. A abundância crescente da epistolografia publicada autoriza esperar que as biografias literárias venham a se multiplicar.¹⁷

Temos assim expostas, duas questões relevantes: a lacuna de estudos sobre o homem João Guimarães Rosa, e a legitimidade da escrita epistolar como material de base para suprir ao menos em parte tal lacuna, ambas afirmações que merecem

¹⁵ O assunto será discutido com mais minúcia na seção posterior, intitulada “Peculiaridades do discurso epistolar”.

¹⁶ GALVÃO, 2005, p. 364.

¹⁷ GALVÃO, 2005, p. 365. Na verdade o ano de publicação da correspondência com Meyer-Clason é 2003.

discussão. No primeiro caso é necessário declarar como a natureza das cartas, os objetivos do estudo, e o próprio desenvolvimento do trabalho – que nem sempre obedece às premissas iniciais que o motivaram – delimitam o foco de interesse principal, fazendo com que este não seja em sentido estrito um estudo biográfico.

Para expor o problema gostaria de lembrar uma afirmação do próprio Guimarães Rosa, da qual se depreende que para si o escritor não seria um homem de ação, mas de reflexão, algo aparentemente determinante para que se enveredasse pelos caminhos da literatura. Trata-se de uma carta datada de 20 de março de 1934, em que ele confidenciava ao ex-colega Dr. Pedro Moreira Barbosa seu desconforto em relação ao exercício da medicina:

Não nasci para isso, penso. Não é esta, digo como dizia Don Juan, sempre ‘après avoir couché avec...’Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol.¹⁸

Torna-se evidente, portanto, que em um levantamento sobre a correspondência de Guimarães Rosa em que os dados biográficos merecem lugar de relevo, será indispensável privilegiar o “pensador”, o homem em suas concepções estéticas, teóricas, metafísicas (no caso de Rosa então nem se fala) em detrimento do pormenor circunstancial, anedótico, matéria principal de tantas narrativas biográficas, mas certamente nocivo quando falamos de biografia de escritores. Não que a matéria chã, cotidiana, tenha de ser evitada a todo custo, ela só não será um elemento norteador do estudo, funcionando antes como um complemento dos dados levantados.

No decorrer do trabalho ficou claro que a própria natureza do material de pesquisa – correspondência com tradutores – reflete o que poderíamos chamar de um

¹⁸ ROCHA, 1981. p. 23.

desequilíbrio entre a “ação” e a “reflexão”, ocupando a primeira espaço muito menor do que a segunda. Isto se deve em parte ao fato de não se tratarem de cartas entre amigos íntimos, nas quais seria possível flagrar o escritor num registro mais pessoal, e decerto mais propício à investigação de assuntos outros que não literatura, religião ou filosofia, o que não significa que na correspondência com tradutores Guimarães Rosa não fale de sua saúde, problemas pessoais e questões financeiras, ou mesmo que utilize um tom às vezes altamente afetivo que seria mais natural esperar em cartas trocadas com amigos ou parentes.

Essa desproporção em todo caso, acabou por naturalmente se refletir na estrutura da dissertação. Assim, enquanto no primeiro capítulo buscarei enfatizar questões de ordem mais pessoal, e no terceiro a ênfase recai sobre questões estéticas, o segundo capítulo é o momento em que um tema de ordem pessoal - a religiosidade - é investigado com a finalidade de mostrar sua correlação com a obra, e anunciar uma especificidade da visão estética do autor, tema abordado em profundidade no capítulo final.

No primeiro capítulo destaco traços da personalidade e fatos do cotidiano de Rosa; suas atribulações de saúde, a relação com a política, ou com o meio literário, além de comentar acontecimentos marcantes de sua vida, sempre que possível articulando relações entre esses elementos e a sua obra ficcional.

No segundo capítulo a religiosidade, portanto, emerge como tema em destaque, mas que não tem um fim em si mesmo, antes sendo tomado como terreno fecundo para auxiliar na compreensão de um problema de ordem literária: a indeterminação, assunto central do terceiro capítulo e filtro a partir do qual a discussão sobre a religiosidade é mediada. A discussão sobre a religiosidade acaba sendo também um elo de ligação, ou

espécie de interseção estabelecida a partir dos elementos que são comuns tanto à investigação sobre a vida pessoal, quanto à reflexão em torno de problemas estéticos.

Partindo assim da investigação estrita sobre a vida, passando ao estudo de um problema em que vida e obra se interseccionam, para chegar a um problema de ordem literária que a crítica já havia surpreendido na obra, penso estar cumprindo o percurso sugerido por Luigi Pareyson em *Os problemas da estética*:

(...) não se trata de afirmar que a biografia, de per si, está em condições de fazer compreender a arte, mas de *iluminar as obras através da biografia, já por sua vez iluminada pelas próprias obras*. Antes de tudo, - é preciso reconstruir e estudar a vida à luz das obras - e vimos quantas revelações tornaram-se possíveis por tal perspectiva -; a biografia assim obtida, posta já sob o signo da arte, serve depois egregiamente para melhorar a compreensão das obras.¹⁹

No capítulo final, este será o movimento operado: a partir das cartas – discurso do escritor sobre si e sua obra – delimitar um problema, apanhar sua especificidade, comentá-lo à luz de citações e exemplos tomados de outras fontes, para afinal tentar mostrar como esse problema ilumina a concepção da obra, já estando *a priori* iluminado por ela, na medida em que sua importância se verifica de imediato a partir do exame da fortuna crítica do autor.

Tendo comentado então sobre “o quê” e “o porquê” do estudo, passo agora a uma tentativa de explicação quanto ao “como”, ou seja, os pressupostos teóricos do processo de leitura das cartas.

Sobre a leitura das cartas

Em ensaios de crítica literária a carta costuma surgir mais frequentemente como um complemento, funcionando muitas vezes como a voz do escritor capaz de corroborar

¹⁹ PAREYSON, 2001. p. 97.

a tese que o crítico apresenta, na função de contracanto, por assim dizer, pouco diferindo, por exemplo, da entrevista. No estudo epistolográfico os papéis se invertem. Quando a carta é o objeto de estudo é preciso adotar estratégias distintas, e tomar seu enunciado como ponto de partida, ao invés de utilizá-lo como meio para atingir finalidades normalmente pré-definidas a partir da análise do texto ficcional. Esse ponto de partida, entretanto, precisa ser significativo a ponto de sugerir hipóteses de reflexão que encontrem eco no conjunto textual.

Durante o estudo da correspondência de Rosa, ocorreu-me uma expressão – “ponto de irradiação” – que parecia simbolizar a estratégia de leitura adotada, além de servir como parâmetro para determinar a importância de uma passagem, ou a relevância de um comentário em torno dela. Cada passagem escolhida – dentre as muitas selecionadas inicialmente – teve de obedecer a esse pré-requisito: funcionar como um ponto de irradiação capaz de alcançar o maior número de direções possíveis, justificando assim o comentário reflexivo e ensejando a análise comparada. Daí que muitas vezes a reflexão – partindo das cartas – se desenvolve incorporando citações do arquivo do escritor, entrevistas, textos críticos e relatos biográficos, fazendo da carta o principal, mas não o único objeto bibliográfico de relevo. Julio Castañon Guimarães propõe reflexão semelhante ao comentar a importância das minuciosas notas explicativas que acompanham as atuais edições de correspondência, ressaltando o papel de “deflagradora de informações” que a carta possui.²⁰

A partir da definição dessa estratégia central, mais relacionada ao processo de escolha dos trechos e temas, o próximo passo seria o estabelecimento de táticas de leitura. A dificuldade nesse caso se impõe logo de início pela peculiaridade do objeto. Carta não é diário pessoal, nem uma peça ficcional, e muito menos um ensaio teórico,

²⁰ GUIMARÃES, J.C., 2004. p. 35.

sendo ao mesmo tempo cada uma dessas três coisas, daí que pode ser lida de muitas maneiras, além de dificilmente classificável a partir de uma distinção pura e simples entre texto “literário” e “não-literário”.²¹

Em *Carta e Literatura*, Sophia Angelides propõe objetivamente o problema:

A correspondência de um escritor suscita de imediato a questão: que tipo de leitura ela propõe? Mais explicitamente: pode ser a carta lida e usufruída como obra de literatura, ou constitui apenas um material auxiliar para o conhecimento de seu autor, de problemas relacionados com a sua obra, de suas concepções e de seu ambiente social?²²

Ao invés de tentar estabelecer um posicionamento definitivo diante da questão, diria apenas que a carta – principalmente cartas de escritores – precisa ser lida das duas maneiras. É preciso tomar, no mínimo, atitudes de leitura distintas para enfrentar a natureza híbrida da correspondência. De início, a carta é “um material para o conhecimento do autor (...) sua obra (...) seu ambiente social”. Há o momento, portanto, de encará-la como documento de uma vida e de uma época, como a “deflagradora de dados” de que fala Castañon Guimarães. O texto epistolográfico, entretanto, não é apenas documento. Como o texto ficcional, a carta também está repleta de ambiguidades, lacunas e recursos estilísticos, o que exige um tipo de leitura capaz de investigar as estratégias de escrita, analisando e interpretando os enunciados, processo, portanto, análogo ao da leitura de uma obra literária. Admitir essa necessidade é admitir o hibridismo da carta, texto colocado ora de um lado ora de outro da fronteira tênue que separa o discurso literário dos demais.

Vale a pena investigar mais detalhadamente como esse hibridismo se manifesta na prática e quais as estratégias de leitura necessárias para encarar um texto desse tipo.

²¹ Silviano Santiago diz que “A carta tem algo de diário íntimo e tem algo da prosa de ficção” SANTIAGO, 2006, p. 76.

²² ANGELIDES, 2001. p. 15.

Peculiaridades do discurso epistolar

Em *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye nos alerta para a atitude cuidadosa que devemos ter diante da voz do poeta: “(...) O poeta, falando como crítico, produz não crítica, mas documentos valiosos a serem examinados por críticos. Bem podem ser documentos valiosos: apenas quando aceitos como diretivos para a crítica correm algum perigo de tornar-se desencaminhadores”.²³

O crítico, portanto, deve ser um mediador das palavras do autor, sem aceitá-las como verdade absoluta, mas problematizando-as e com isso ampliando o seu alcance e validade. Assim, se meu objetivo seria traçar um perfil intelectual de Rosa a partir daquilo que ele próprio enuncia sobre si e sua obra, não poderia nunca tomar esse enunciado ingenuamente, acreditando, *a priori*, em tudo o que o escritor afirma, principalmente se levarmos em conta que esse enunciado pertence ao espaço do discurso epistolográfico, com todas as particularidades e problemas que lhe são peculiares.

Para iluminar melhor a questão e evitar repetições no decorrer do trabalho é preciso falar um pouco dessas particularidades e das questões teóricas que elas sugerem. Em uma formulação anterior arrisquei uma caracterização bastante genérica para as cartas em geral, ao dizer que não são diário pessoal, nem peça ficcional, e muito menos ensaio teórico, sendo ao mesmo tempo cada uma dessas três coisas. É relativamente fácil acreditar que cartas contêm algo de diário pessoal, na medida em que o missivista relata fatos de sua vida, suas idéias quanto à política ou à religião, ou seus planos para o futuro. No caso das cartas de Guimarães Rosa também não parece difícil provar que são, em algum momento, ensaios teóricos sobre sua própria obra, ou sobre a literatura em

²³ FRYE, 1975. p. 14.

âmbito geral. Creio, no entanto, que a afirmação de que a carta é também peça de ficção pode soar estranha a muitos. Discutir algumas características específicas do discurso epistolar me parece útil para diminuir esse estranhamento e ao mesmo tempo explicar a atitude de leitura mediadora que esse discurso exige. Para tanto, vou me valer de uma das primeiras cartas de Rosa ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada de 25 de janeiro de 1963. Cabe lembrar que passei a pensar muito numa estratégia de leitura justamente a partir do momento em que percebi como Guimarães Rosa se guiava por uma estratégia de escrita específica para as correspondências, parecendo-me justo, portanto, partir de uma carta exemplar sua para discutir algumas características do gênero.

Rio, 25 de janeiro de 1963

Meu caro BIZZARRI,

Sério, sincero : sua carta me alegrou, fora de conta. Você me promete o que nem me parecia crível. Agora, se a coisa pega – e por que não haveria de pegar ? – sei que as traduções italianas de meus livros poderão ser, de longe, as muito melhores, as “melhoríssimas” ! Então, lhe estou grato, agradecido vivamente, por tudo, pelo futuro *Ensaio* também ; sua boa-vontade desperta em mim uma ganância, digo, uma avidez descomedida... (Se só agora compareço, com esta, é porque estive um tempo ausente do Rio.)

Vou escrever à Feltrinelli (“Corpo de Baile”) ; com calma, vou escrever à Mondadori (“Grande Sertão : Veredas” - ?). Fiquemos, porém, desde já, unidos, combinados, inseparados.

Até outra. Vê-lo, qualquer dia, aqui ou aí em São Paulo, será para mim um grande acontecimento.

E, agora, o *grato, amigo, forte abraço*

Do

*Guimarães Rosa*²⁴

Contextualizando minimamente, Rosa escreve essa carta logo após obter de Bizzarri a autorização para indicá-lo como eventual tradutor aos editores italianos.

²⁴ ROSA & BIZZARRI, 2003. p. 20. As peculiaridades gráficas (espaço antes de dois pontos, caixa alta, destaques em itálico, etc.) seguem a edição em livro, que por sua vez tenta reproduzir os procedimentos de Rosa no texto datiloscrito.

Bizzarri já traduzira “Duelo”²⁵, trabalho que fez Rosa se derramar em elogios dois meses antes e, decerto, conquistou a confiança do escritor no trabalho do tradutor.

Algumas particularidades chamam a atenção na carta de Rosa. Primeiro, o estilo peculiar do escritor, visível no uso dos adjetivos justapostos (“sério, sincero”), na forma superlativa não dicionarizada (“melhoríssimas”) ou no uso do neologismo “inseparados” que remete logo a “incertidão”, “incicatrizável”, ou “insurpresa”²⁶, dentre os muitos outros formados a partir do prefixo “in” para indicar negação, e encontrados em abundância na sua obra ficcional. Esse entranhamento de recursos estilísticos típicos da prosa de ficção no espaço do discurso epistolar revela uma preocupação do escritor com a elaboração formal das cartas, conferindo ao texto uma literariedade típica do discurso ficcional.

Trata-se de uma peculiaridade recorrente nas cartas a todos os tradutores, conforme se poderá inferir dos trechos destacados ao longo do trabalho, que faz com que a função poética às vezes sobressaia à função referencial, inversão hierárquica característica de um discurso marcado pelo hibridismo de gêneros, estabelecido nesse caso a partir de elementos formais.²⁷ Esse “tom poético” de algumas cartas merecerá o devido destaque no decorrer do trabalho, revelando como Guimarães Rosa permanece “sertanejo” e “metafísico” mesmo fora do registro puramente ficcional, encarnando de certa maneira a *persona* com a qual se via mais freqüentemente identificado junto a seu

²⁵ Conto de *Sagarana*, publicado em italiano sob o título de “Il duello” no periódico *Il Progresso Ítalo-Brasilliano*.

²⁶ Encontrados respectivamente em *Tutaméia, Ave, Palavra e Noites do Sertão*. Maiores detalhes em MARTINS, 2001. pp. 271, 275.

²⁷ Essa multiplicidade nos joga direto no cerne do questionamento quanto ao que é literatura. Ao falar em “função poética” e “função referencial”, tomo como base o trabalho de Roman Jakobson, quando este aponta a predominância da função poética em um texto como elemento capaz de tipificar sua literariedade, ao mesmo tempo em que não exclui a existência das funções práticas da linguagem, como a função referencial (em contraposição à função estética) nesse mesmo texto. Sem avançar a discussão teórica – que permite uma gama variada de argumentos pró e contra essa distinção – eu diria que a coexistência, às vezes em um mesmo patamar de importância, das duas funções nas cartas de Rosa é um dos elementos que tipifica o hibridismo do gênero. “A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante. (...) A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.” JAKOBSON, s/d. p. 118-162.

público. Trata-se de questão de suma importância, aparecendo não apenas nas cartas de Rosa, mas também em entrevistas que concedeu.

A encenação da *persona*, que é óbvia no espaço ficcional, também se observa no âmbito de um discurso em que o autor se pronuncia enquanto pessoa biográfica. Luiz Costa Lima, ao estudar o conceito partindo de uma discussão sobre o estatuto do narrador em textos memorialísticos, aponta como as diferentes manifestações de uma *persona* se modulam conforme o gênero em que se expressam, marcando, entretanto, como traço comum, a maneira como a “convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável de *persona*. Sem esta, aquela se torna impensável.”²⁸ A formulação excede o âmbito da reflexão literária, estendendo-se ao campo geral das relações do homem com o mundo, mas se presta aqui a destacar a onipresença desta encenação.

Após rechaçar o “isomorfismo entre autor e nome próprio” e investigar as origens e motivações básicas para a encenação da *persona*, o ensaísta aponta uma peculiaridade distintiva (ou mesmo contrastiva) do texto memorialístico em face do discurso puramente ficcional:

Produto direto e imediato da ótica da *persona*, o memorialismo é uma ficção naturalizada, i.e., uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro de verdade. Ele é, conforme a expressão feliz de Valéry, um “teatro mental”. Neste sentido, as memórias explícitas/implícitas de um autor são preciosas para o exame de sua recepção: elas preparam o retrato que o autor promove para adoção do público.²⁹

²⁸ COSTA LIMA, 1991. p. 117.

²⁹ COSTA LIMA, 1991. p. 129-130.

Ora, a partir desta ótica, memorialismo e discurso epistolar praticamente coincidem, como o próprio texto de Costa Lima faz questão de notar³⁰ e os recursos da encenação, conformação pelo destinatário ou persuasão – típicos da epistolografia e expostos em seguida – permitem estabelecer. Ou seja, quando Guimarães Rosa diz ao seu tradutor italiano que “no sertão a magia é inseparável de todos aspectos da vida”³¹, ou afirma à tradutora americana que o *Grande sertão: veredas* “é um livro terrível, não é à-toa que o Diabo é seu personagem (...) chego a pensar que foi de escrevê-lo e depois rever-lhe as provas que adoeci”³², Rosa está justamente, conforme a expressão de Costa Lima, “preparando um retrato” para seu “público”, no caso os tradutores. Em última instância tentando incutir-lhes no imaginário uma figura mítica que se avizinha aos tipos sertanejos ou místicos plantados no universo ficcional que criou.

O escritor procedia assim não apenas nas cartas, mas também nas raras entrevistas que concedeu. Para tomar dois exemplos temporalmente distantes cabe recordar a entrevista a Ascendino Leite logo após o lançamento de *Sagarana*, quando Rosa diria ao paraibano que “na roça, o diabo ainda existe. Já fiz pequenos pactos, provisórios, com o dito. Se eu tivesse morrido três meses depois, estava frito...”³³, e quase vinte anos depois, o diálogo com Gunter Lorenz, que o convida a se explicar quanto aos motivos que o levaram a se arriscar para salvar judeus durante sua estadia como cônsul em Hamburgo:

³⁰ “(...) um rendimento especial das memórias parece reservado ao exame da maneira como os autores, pela maneira como se apresentam, preparam a sua recepção. Para isso, por certo, não será preciso que haja o autor escrito especificamente um volume de memórias, pois o registro que se tenha de sua vida, a análise de sua correspondência ou de passagens confessionais terão a mesma função.” COSTA LIMA, 1991. p. 131-132.

³¹ ROSA & BIZZARRI, p. 81.

³² VERLANGIERI, 1993, p. 91.

³³ LIMA, S. M. V. D., 2000, p. 62.

Eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso.³⁴

Seria no mínimo risível imaginar que o comedido chefe do serviço de demarcação de fronteiras do Itamaraty, João Guimarães Rosa, pudesse estar falando sério quanto à possibilidade de envolver-se na ação de pistola em punho, o que não signifique que discursos desse tipo não causassem imediato efeito mistificador, sobretudo no público leitor estrangeiro, primeiros a conhecer a entrevista de Gunter Lorenz, ele próprio um apaixonado pela mística sertaneja.³⁵

Num ensaio em que se vale das cartas de Rosa para investigar os procedimentos estéticos utilizados pelo autor, Kathrin Rosenfield alerta para a necessidade de uma leitura que leve em conta o quanto há de encenação em textos dessa natureza:

Quem se dá ao trabalho de furar o primeiro véu de autenticidade e magia, quem rastreia o mosaico de componentes heteróclitos que compõem a névoa poética rosiana perceberá uma certa dose de ironia e de pose nas entrevistas e correspondências – artifícios retóricos que conciliam superficialmente as convicções da pessoa com as exigências do artista.³⁶

Evidenciar a manifestação da *persona* é também apontar essa necessidade de buscar o que há por trás do discurso – óbvia quando se analisa o texto puramente ficcional – movimento que em alguma medida sintetiza uma determinada atitude de leitura: aquela que busca ler as entrelinhas das mistificações, das declarações contraditórias, ou mesmo das variadas modulações de afeto ou irritação que o missivista deixa escapar.

³⁴ LORENZ, 1991, p. 77.

³⁵ Em *Homem plural, escritor singular*, Nascimento & Covizzi já apontavam a faceta de ator de Guimarães Rosa: “Também nós podemos batizá-lo de diferentes formas, que se correspondem: Sertanejo universal, Sísifo Radical, Mudante Imutável, Constante Efêmero, Tocador (trovador) de boi bravo...sempre persona; ator”. NASCIMENTO; COVIZZI, 1988, p. 59.

³⁶ ROSENFELD, 2006, p. 83.

Tentando explorar este campo e voltando à carta utilizada como exemplo – apenas a quarta enviada a Bizzarri num período de quase quatro anos – nota-se o tom familiar adotado pelo escritor, perceptível na fórmula de despedida que se repetirá com variações em cartas futuras (“Abraço enorme, amigo : do seu”; “Grande, forte abraço”; “o seu Guimarães Rosa, mesmo, que abraça Você, grata e afetuosamente”), ou no uso da caixa alta para a grafia do nome do destinatário (“Meu caro BIZZARRI”), que também se repetirá alternadamente com a grafia em caixa baixa nas cartas futuras.

Enquanto o “tom familiar” serve para estreitar a relação entre os interlocutores, o período que abre a carta “Sério, sincero:” estabelecerá um sentimento de confiança mútua, ampliando as possibilidades do diálogo, a partir de então marcado pela franqueza de parte a parte. Apesar de serem típicos do diálogo epistolar, tais elementos nem sempre são meras expansões de afeto, estando muitas vezes subordinados a estratégias – conscientes ou não – do missivista.

Julio Castañon Guimarães ao comentar as teorias de Alain Pagès em torno da epistolografia cita como “a correspondência, ao contrário do que se pensa, nem sempre é o lugar de um compromisso sincero: trata-se de uma encenação”³⁷. Não são raros os momentos em que na fala de Rosa transparece essa encenação, e é preciso estar atento a ela a todo instante, se não quisermos correr o risco de fazer uma leitura ingênua de suas cartas.

Essa desconfiança diante da sinceridade do escritor – principalmente quando este mesmo a coloca em primeiro plano – seria uma das táticas de leitura necessárias para a abordagem das cartas. Num ensaio em que o hibridismo do gênero está colocado desde o título, “Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa”, Leyla Perrone-Moises aborda o tema:

³⁷ PAGÈS, apud GUIMARÃES, J.C., 2004. p. 9.

Ora, toda formulação linguageira implica uma retórica, mesmo que mínima. A carta, como gênero escrito, obedece implicitamente a regras de persuasão, e a persuasão de sinceridade, numa carta afetiva, é o imperativo maior. Esse é mesmo o imperativo maior de todo diálogo amoroso, cujas falas são do tipo que os lingüistas classificam como performativo: “eu juro”, “eu prometo”, etc.³⁸

O período inicial da carta de Rosa – “Sério, sincero” – usa justamente o “tom performativo”, mirando a persuasão de sinceridade que a ensaísta aponta na correspondência afetiva. A necessidade da persuasão no caso se explicaria talvez pelo caráter hiperbólico dos elogios que se seguem (“sei que as traduções italianas de meus livros poderão ser, de longe, as muito melhores, as ‘melhoríssimas’”), típicos do escritor e recorrentes quando se trata do tradutor italiano. Além de aparentemente refletirem a admiração de Rosa pelo trabalho de Bizzarri, esses elogios teriam a dupla função de arregimentar em definitivo a colaboração de um tradutor ainda relutante em se lançar ao trabalho, momento em que se revela uma outra característica importante da carta: o seu papel aliciador, comentado por Marcos Antonio de Moraes, ao estudar a correspondência de Mário de Andrade, o mais profícuo dos missivistas da literatura brasileira: “A carta assume, desde então, o papel aliciador quando subrepticamente deseja convencer o interlocutor pela inteligência da argumentação ou pelo tom apaixonado de quem se empenha em designar caminhos.”³⁹

Nas cartas de Rosa – e a carta a Bizzarri já antecipa isso – sentimos ecoar esse tom apaixonado do escritor, que a todo tempo procura estreitar os laços afetivos, demonstrando simpatia pelos tradutores e admiração perante o seu trabalho. Por outro lado, Rosa sempre busca, com delicadeza, convencer seus tradutores através da argumentação, obviamente com o objetivo maior de “designar caminhos” a serem seguidos no processo de tradução.

³⁸ PERRONE-MOISES, 2000. p. 179.

³⁹ MORAES, 2000. p. 288.

Como diz Marcos Antonio de Moraes, um aliciamento sub-reptício, que não deve transparecer para o interlocutor. Em cartas futuras, onde o processo de tradução é discutido com mais vagar, não são poucas as vezes em que essa estratégia fica visível. Mesmo nessa carta a Bizzarri, pode-se observar que o escritor quer infundir confiança em seu tradutor, no limite, usando a sua vaidade como instrumento para incentivá-lo ao trabalho, o que o faz afirmar sem mais delongas que as traduções italianas “poderão ser, de longe, as muito melhores, as ‘melhoríssimas’!”. Não que Rosa desacreditasse da capacidade de Bizzarri e apenas simulasse uma crença que de fato não existia, mas vejamos o que o escritor terá dito ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason apenas cinco meses depois:

Estou certo de que não me engano. De que a tradução alemã vai ser a de maior rigor e valor, a tradução-mãe, a tradução-base. Ela é que virá dar-nos, mundialmente, a nós dois maiores aplausos. Assim, é que lhe digo, comovido, desde já: - Muito obrigado!⁴⁰

Qual é a verdade? Impossível determinar com base na correspondência qual seria o tradutor dileto de Guimarães Rosa, se é que ele tinha um. Os elogios sempre hiperbólicos tanto a Bizzarri quanto a Meyer-Clason impedem qualquer conclusão, bem como os dados disponíveis em entrevistas, não raro contraditórios e muitas vezes eivados da diplomacia peculiar ao escritor. Nesta carta mesmo percebemos espécie de aliciamento sugerido na frase final: “Assim, é que lhe digo, comovido, desde já: - Muito obrigado!”.⁴¹

⁴⁰ ROSA & CMC, p. 116.

⁴¹ No comentário introdutório à edição da correspondência com Meyer-Clason, Maria Aparecida Bussolotti compara as relações de Rosa com os dois tradutores: “Mais expansivo com seu tradutor Edoardo Bizzarri, talvez pela proximidade territorial – São Paulo/Rio de Janeiro – e pela cultura italiana já bastante assimilada por nós, JGR abre-se à expressão de seus sentimentos, livre e solto nos termos, humano.” BUSSOLOTTI, 2003, p. 32. Parece-me, entretanto, que o tom efusivo adotado por Rosa nas cartas a Bizzarri sinaliza uma espécie de afinidade pessoal e intelectual superior a que teria com os demais tradutores.

No decorrer do trabalho, portanto, procuro sempre levantar o quanto de encenação poderia haver por trás de um elogio, uma crítica, ou uma desculpa apresentada aos tradutores. Essa abordagem pode parecer excessiva, na medida em que dá margem a um entendimento da carta como peça de falseamento, que colocaria o escritor no papel de um titereiro ardiloso comandando seus colaboradores com mentiras. Como diz Antonio Candido na abertura de *Literatura e Sociedade*, “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”. É o próprio Candido quem logo acrescenta a advertência: “também, nada mais perigoso”.

Se adoto essa perspectiva diante das cartas, é apenas para tentar desnudar as estratégias do escritor, sabendo que com isso, talvez esteja correndo o perigo de conferir à questão uma estatura exagerada. Imagino, entretanto, que evitar essa atitude crítica seria recair no extremo oposto, qual seja o de me deixar levar pelas sedutoras palavras de um missivista tão hábil quanto o ficcionista. Nesse plano é possível dizer que o procedimento do homem não deixa de estar relacionado ao do escritor, já que ambos proferem discursos sobre os quais a indeterminação paira como princípio organizador, idéia desenvolvida no terceiro capítulo. A correspondência de Rosa, a exemplo de sua ficção, é feita na maior parte do tempo de um discurso cuidadosamente elaborado, em obediência e consonância com objetivos deliberados, dentre os quais o recurso ao contraditório, ao ambíguo, ao inconcluso.

Pistas dessa deliberação aparecem, por exemplo, em uma anotação a lápis destacada por Verlangieri em sua cuidadosa edição da correspondência com a tradutora americana Harriet de Onís. Temos aqui a medida de uma certa premeditação de Rosa no preparo das cartas que vai contra a noção da carta como anotação despreziosa e espontânea, reforçando a imagem de um estrategista em ação. Na carta de Mrs. De Onís datada de 13 de março de 1964, Rosa escreveu:

- 1) Dicionário
- 2) Dar sua opinião (hipótese)
- 3) Opinião Burrinho
- 4) A wreck of a village⁴²

Efetivamente, na resposta enviada em 21 daquele mês, Rosa sugere o Dicionário Português-Inglês do professor James L. Taylor, faz elogios à tradução de “O burrinho Pedrês” e sugere “A wreck of a village” como frase de abertura para o conto “Sarapalha”.⁴³ Tudo escrito de modo a parecer casual – como, aliás, ensinam os antigos manuais epistolares – sem deixar transparecer qualquer espécie de planejamento. “Persuasão de sinceridade” e “aliciamento sub-reptício”, portanto.

Finalmente, um último elemento peculiar da correspondência já antecipado pela leitura comparada das cartas, é a diferença nas formulações conforme o destinatário ao qual o missivista se dirige.⁴⁴ Ao comentar as cartas de Freud, Renato Mezan alerta para o modo como cada destinatário conforma distintamente as cartas do pai da psicanálise, trazendo uma brilhante imagem de Alain de Mijolla para ilustrar o processo:

A metáfora do organista seria sem dúvida ainda mais próxima dessa extraordinária atividade, ao mesmo tempo solitária e relacional: cada correspondente tem sua linha melódica, com variações possíveis, numa polifonia escrita com rigor e sempre cuidadosamente controlada, mesmo em suas passagens afetivamente *molto agitato*.⁴⁵

Nas duas cartas citadas, a Bizzarri e a Curt Meyer-Clason, ambas francamente elogiosas, já se percebe uma modulação clara de discurso distinguindo-as. Na carta a Bizzarri, a dicção rosiana aparece em primeiro plano, enquanto com Meyer-Clason se

⁴² VERLANGIERI, 1993, p.227.

⁴³ VERLANGIERI, 1993, p. 246.

⁴⁴ Silvano Santiago também aponta essa peculiaridade: “O nome do correspondente varia e gera um complexo sistema de dissolução do sujeito (Como quero ser visto por fulano e sicrano?). Informações podem ser fornecidas, comentários podem ser feitos, críticas podem ser enunciadas, mas são fornecidos, feitos e enunciados de maneira distinta para cada correspondente.” SANTIAGO, 2006, p. 64.

⁴⁵ MEZAN, 2000. p. 167.

percebe uma maior formalidade do escritor. No conjunto mesmo das correspondências se notam diferentes modulações, ou pelo menos o predomínio de uma relação determinada conforme o tradutor a quem Guimarães Rosa se dirige. Enquanto na relação com Bizzarri o tom de camaradagem é mais claro, e nas cartas com Meyer-Clason a faceta religiosa do escritor surge mais pronunciada, no diálogo com Harriet de Onís encontramos um Guimarães Rosa bem didático, quase paternalista, empenhado em explicar pormenores, valorizar acertos e minimizar os erros de sua tradutora.

A existência dessas “linhas melódicas”, conforme a expressão de Mezan, confere ao texto epistolar uma certa ambigüidade, principalmente se consideramos que no caso das cartas de Rosa o discurso parece também estar sendo “sempre cuidadosamente controlado”, como ocorre nas cartas de Freud. Rosa parecia saber muito bem o que dizer e a quem dizê-lo, e o seu texto a todo momento aponta para essa conformação a partir do destinatário. Essa hipótese, intuída desde o início do estudo, ganhou força a partir da leitura de um estudo importante de Emerson Tin em torno da epistolografia em textos clássicos. Ao comentar as epístolas de Cícero, Tin destaca os seguintes elementos:

Para Cícero, as cartas devem ainda adaptar-se às circunstâncias e ao temperamento de seus destinatários (*Epistulae ad familiares* 2, 4, 1; 4, 13, 1; *Epistulae ad Atticum* 9, 4, 1), devendo ser escritas no estilo mais apropriado (*Epistulae ad familiares* 15, 21, 4), que pode ser o das conversas cotidianas (*Epistulae ad familiares* 9, 21, 1), atentando-se, contudo, para a correta utilização dos gracejos (*Epistulae ad familiares* 2, 4, 1).⁴⁶

No estudo de Suzi Frankl Sperber, que inventaria a biblioteca de Rosa, há referência a dois volumes da correspondência de Cícero: CÍCERON, *Correspondance*, tome I et II, Paris, “Les Belles Lettres”, 1941.⁴⁷, e a leitura comparada das cartas torna

⁴⁶ TIN, 2005, p. 22.

⁴⁷ SPERBER, 1976, p. 168.

bastante plausível imaginar que Guimarães Rosa seguia um roteiro “ciceroneano” durante a concepção e elaboração de suas cartas, levando em conta todos esses fatores que vimos destacando, sempre com vistas a objetivos maiores e subordinado a determinadas estratégias. Decerto que qualquer semelhança com o processo de pesquisa perfeccionista que adotava durante a criação das obras literárias não é mera coincidência.

Durante o trabalho de análise das cartas, procurei manter no horizonte todos esses aspectos, quais sejam, a conformação pelo destinatário, a encenação, a elaboração cuidadosa ou o aliciamento, elementos que no fundo aparecem imbricados e recorrentes. Mostrá-los nessa introdução me parece um passo decisivo para justificar uma apreciação das cartas em sua dimensão polissêmica, passível, portanto, de interpretações variadas. Tal plurissignificação é uma categoria central para estabelecer a distinção entre texto literário e não-literário. Como já disse no começo, ainda que as cartas de Rosa tenham finalidades pré-definidas e a leitura objetiva – atenta aos dados concretos – seja um passo imprescindível, uma análise do conjunto mostra que elas não se encaixam na referencialidade pura dos textos técnicos, estando muito mais próximas, portanto, da polissemia inerente ao texto literário. Sendo assim, é sempre necessário ir além do primeiro nível discursivo, buscando surpreender as ambigüidades, contradições ou segundas intenções do missivista, e avaliando as hipóteses de leitura e interpretação que tais polissemias sugerem.

No já citado ensaio sobre as cartas de Pessoa, Leyla Perrone diz que “ver apenas o trivial dessas cartas é ser cego para as formulações paradoxais e fulgurantes no melhor estilo Pessoa, Campos ou Reis”⁴⁸. Com um olho nos dados objetivos e o outro na polissemia do discurso é que tento analisar as cartas de Rosa, destacando delas, além do

⁴⁸ PERRONE-MOISES, 2000, p. 178.

seu melhor estilo de escritor em tempo integral, pistas para o entendimento de sua personalidade e de seu tempo, e das relações entre essa personalidade, as convicções que manifestou e a obra literária que construiu.

Tradução e projeto literário

A correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores é uma prova eloqüente do empenho do escritor no processo de tradução de seus livros. Por esperar que a difusão de sua obra num idioma mais “universal” que o português lhe abrisse as portas para o reconhecimento mundial, ou acreditando na transposição idiomática como processo complementar de significação, ou ainda simplesmente por um pendor meticuloso que o levava a se debruçar com minúcia sobre tudo que se referisse aos seus livros, Guimarães Rosa, mesmo em meio às diversas tarefas cotidianas que lhe requeriam a atenção como escritor e como diplomata, se desdobrou em atenção aos tradutores e às traduções que estes empreenderam durante o decênio final de sua vida.

A monumental coleção de neologismos criados pelo autor, a toponímia exótica e inédita do seu universo metade sertanejo, metade metafísico, e os diálogos repletos da gíria vaqueira dos gerais deviam meter medo no mais perseverante dos tradutores, principalmente se lembrarmos que toda essa matéria se articulava por meio de uma sintaxe particular, que, retomando traços arcaizantes, produzia um modo de expressão sem qualquer paralelo em nossas letras. Decerto que frente às dificuldades muitos sucumbissem, como acabou sucedendo à americana Harriet de Onís, obrigada a abandonar a tradução de *Grande Sertão: Veredas* logo em seu início.

Natural, portanto, que os tradutores procurassem se valer da ajuda do único capaz de esclarecer a contento dúvidas que nem todos os dicionários de português reunidos à época seriam capazes de dirimir a contento. Guimarães Rosa não se furtou à tarefa. A leitura das cartas com os tradutores mostra como o escritor não apenas respondia com impressionante minúcia aos questionários que lhe apresentavam, como também detalhava espontaneamente significados ocultos das obras, desvendando nelas aquilo que chamava de seu suprasenso: ou seja, o sentido metafísico que intencionalmente escondia sob uma descrição da natureza ou o nome de uma personagem. Nada mais nada menos do que uma explicação da essência de suas metáforas, por sua vez a essência de sua poética.

Mais do que isso, Rosa apontava caminhos que acreditava serem os corretos para mimetizar nas línguas-alvo os efeitos obtidos pelo texto em português, como explica à tradutora americana Harriet de Onís em carta de 8 de abril de 1959: “nas soluções apontadas, assim, não recuei ante o atrevimento de apresentar formas rebarbativas ou absurdas, e mesmo impossíveis, macaqueando numa espécie de *caricatura* de inglês, coisas de fazer arrepiar os cabelos aos sabedores do idioma. Repito, foi de propósito”⁴⁹. O objetivo de Guimarães Rosa não seria outro senão o de perturbar o leitor americano com uma sintaxe e um vocabulário inesperados, como buscava fazer com os leitores brasileiros.

As cartas mostram em primeiro plano o grande envolvimento e dedicação de Rosa a um projeto de tradução, que excedia muito a tarefa – em si também nada simples – de sanar eventuais dúvidas apresentadas pelos tradutores. Isso sem falar no próprio trabalho de redação das cartas, que terá consumido boa parcela do seu já escasso tempo livre enquanto chefe do serviço de demarcação de fronteiras no Itamaraty e escritor

⁴⁹ VERLANGIERI, 1993. p. 73.

consagrado, muito requisitado, portanto, para efemérides literárias e culturais de todo o tipo. O conjunto depositado no IEB, que reúne a correspondência ativa e passiva, perfaz um total de 372 documentos, muitos deles contendo anexos de até 10 laudas com soluções de dúvidas.⁵⁰

Além da extensão, chama atenção nas cartas um trabalho de escrita meticuloso, com indicações de trechos específicos das obras e longos comentários acerca dos nomes de animais e plantas; tudo perpassado pelo cuidado estilístico com a redação, que como seria de se esperar Rosa não abandonaria apenas pelo fato de se tratar de correspondência íntima.

Tanta generosidade dá o que pensar. Porquê tanta dedicação às traduções? Num primeiro momento parece natural imaginar que um escritor se preocupe com o que a sua obra se tornará em outra língua. Na prática, entretanto, encontramos atitudes de matizes variados. Para ficar apenas com dois exemplos significativos, lembraria Gabriel Garcia Márquez, que segundo o testemunho de Eric Nepomuceno, seu tradutor brasileiro, deseja apenas que os tradutores o esqueçam e não o consultem para nada⁵¹. Outros chegam ao paroxismo, como João Ubaldo Ribeiro, que re-escreveu ele mesmo *Viva o Povo Brasileiro* em inglês.⁵² Guimarães Rosa fica a meio caminho. Ainda que demonstre sempre confiança e simpatia pelo trabalho dos tradutores⁵³, Rosa chega a discutir com insistência a tradução de algumas palavras ou a forma final de frases completas, que para ele restavam repetidamente insatisfatórias.

Esse procedimento parece indicar que o escritor desejava dos tradutores o mesmo perfeccionismo que o guiava na fatura das obras. Seria aquilo que ele próprio

⁵⁰ VERLANGIERI, 1993, p. 6.

⁵¹ Depoimento de Eric Nepomuceno à Folha de S. Paulo: “Ele [Garcia Márquez] só me pediu dois favores: faça uma boa tradução e não me consulte pra nada”. YURI, 2006, p.3.

⁵² *An invincible memory*. Translated by Joao Ubaldo Ribeiro. New York: Harper Collins, 1989.

⁵³ Cabe lembrar que essa “simpatia” demonstrada com frequência também não é apenas louvação gratuita e desinteressada, antes fazendo parte de uma estratégia do escritor para “aliciar” seus colaboradores.

chamou de “sistema perfectivista de trabalho”, ao qual pede adesão na carta de 9 de fevereiro de 1965 a Curt Meyer-Clason, quando comenta algumas páginas da tradução já concluída de *Corpo de Baile*, sugerindo melhorias na primeira versão do texto:

Se, por qualquer motivo, tivessem de sair assim mesmo como estão, já estaria ótimo. Apenas sou incorrigivelmente por melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo custo.⁵⁴

Em seguida, além de responder às dúvidas do tradutor, Rosa alinha em anexo dezenas de sugestões de aperfeiçoamento do texto, comentando meticulosamente cada uma delas, justificando suas escolhas e revelando detalhes de sua própria concepção da obra capazes de indicar a Meyer-Clason os rumos corretos a seguir, mesmo procedimento adotado com os demais tradutores.

No entanto, a observação do conjunto de cartas mostra que a dedicação ao trabalho da tradução e a busca incessante pelo aperfeiçoamento que Guimarães Rosa pede dos tradutores não é, como pode parecer à primeira vista, uma linha de força atuando de modo absoluto no decorrer dos dez anos em que Guimarães Rosa se envolveu mais intensamente com as traduções. Em contraponto a ela – mas paradoxalmente também em complemento – surge uma outra recorrência, que é a preocupação quanto à difusão mundial da obra.

Essa preocupação se percebe já numa das primeiras cartas enviadas à tradutora norte-americana Harriet de Onís, quando Rosa comenta uma tradução para o espanhol de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, segundo ele “cheia de inexatidões”. Após criticar várias deficiências do trabalho (“incorespondências, omissões de detalhes, erros na seriação dos fenômenos, perda do dinamismo, infidelidades semânticas, etc.”), Rosa conclui dizendo: “De qualquer maneira, porém, repito, sou grato ao esforço daqueles

⁵⁴ ROSA & CMC, p. 234.

dois tradutores, pois graças a eles o meu conto pôde circular largamente na América, abrindo-me novas perspectivas e proporcionando admiráveis chances (...)⁵⁵. Esse exemplo daquilo que poderíamos chamar de uma “abnegação” do autor, apesar de ser talvez o mais radical, não é o único que se encontra no decorrer da correspondência, e tem sua explicação numa espécie de pragmatismo temperado de Rosa, disposto a sacrificar a qualidade da obra quando fosse necessário em nome de um objetivo maior, qual seja a divulgação de seus livros e o reconhecimento internacional.

Em alguns casos essa atitude de Guimarães Rosa chegou a ser interpretada como desleixo, na medida em que o escritor teria priorizado a difusão rápida da obra em detrimento do trabalho mais elaborado de tradução. Benedito Nunes, um dos primeiros a criticar negativamente a tradução francesa de *Grande Sertão: veredas*⁵⁶, comentou em seminário recente que “o culpado pelos problemas da tradução francesa era o próprio Guimarães Rosa”⁵⁷ que teria aceitado um trabalho de baixa qualidade feito por Jean-Jacques Villard em nome da rápida difusão da obra.

Mais uma vez o conteúdo das cartas problematiza a questão. Respondendo à queixa de Curt Meyer-Clason quanto ao rigor excessivo de Benedito Nunes, Rosa diz em 14 de fevereiro de 1964: “é importante a gente visar a uma difusão mais ampla, concreta, humana, dos livros, para começar. Assim, jamais dei razão ao que escreveu o Nunes.”⁵⁸

No intrincado relacionamento de Rosa com as traduções e os tradutores entra aqui mais um ingrediente. Como bom mineiro e diplomata de carreira a sua posição não podia ser outra senão a do meio termo. Rosa criticava o trabalho dos tradutores, às vezes

⁵⁵ Carta de 22 de fevereiro de 1959. VERLANGIERI, 1993, p. 60.

⁵⁶ Num dos trechos em que critica Villard de modo mais incisivo, Nunes comenta: “Villard traduziu sem apropriar-se da perspectiva do autor, sem penetrar na sua maneira de ver e de compreender as coisas. Escolher padrões estilísticos do realismo, empurrando Guimarães Rosa para uma vertente literária inadequada”. NUNES, s.d.. p. 197-202.

⁵⁷ Seminário Internacional João Guimarães Rosa: 50 anos de *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. IEB/FFLCH-USP. São Paulo, 17 de maio de 2006.

⁵⁸ ROSA & CMC, p. 162.

até com certa rispidez, mas sempre no espaço privado da carta. Para os outros e em público, suas palavras eram sempre de incentivo e louvor diante do trabalho realizado. Daí que nessa ocasião o escritor tenha claramente optado por preservar Jean Jacques Villard, um pouco por cordialidade, um pouco por considerar - talvez equivocadamente – que os problemas da tradução não comprometiam em demasia os méritos do livro.

Um artigo de Piers Armstrong, intitulado “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores”⁵⁹, vai nessa direção, ao dizer que “pragmático, Guimarães Rosa equilibrava a questão da qualidade com a da utilidade (ou seja, a quantidade)” e que o escritor “geriu o processo [de tradução] minuciosamente”. Armstrong, entretanto, parece incorrer num exagero quando diz que “a participação intensiva do escritor no processo possibilita entendimento da sua filosofia da tradução. Esta revela-se muito diferente da filosofia da composição original das obras, que é árdua, perfeccionista e às vezes propositadamente enigmática.”⁶⁰ As cartas mostram o contrário. Se os tradutores encamparam mais ou menos – e com diferentes resultados – as propostas de Rosa, trata-se de outra questão, mas que essas propostas apresentam em seu cerne uma relação direta com os procedimentos criativos do escritor é um ponto indiscutível.

Para se ter uma idéia, apenas em comentário à primeira tradução de “Duelo” para o inglês, feita pela norte-americana Harriet de Onís, Rosa envia nada menos que 204 reparos, alguns efetivamente corrigindo erros, mas também um grande número de sugestões que poderiam ser enquadradas na categoria de “melhorias”.⁶¹

A carta já citada a Meyer-Clason explicita bem tal atitude, bem como outros exemplos de correções lembrados no decorrer do trabalho e que sintetizam o

⁵⁹ ARMSTRONG, 2000, p. 582.

⁶⁰ ARMSTRONG, 2000, p. 577.

⁶¹ VERLANGIERI, 1993, p. 82.

procedimento adotado pelo escritor no processo de tradução, análogo ao trabalho árduo que o guiava na elaboração de sua obra literária.

Um espírito dialético

Cartas são um bom objeto de estudo para se observar as idiossincrasias e contradições que muitas vezes permeiam o espírito de um escritor. Na introdução de sua edição das cartas de Mário de Andrade, Drummond comenta o comportamento do amigo, que proibia terminantemente seus destinatários de divulgar as cartas que escrevia, ao mesmo tempo em que se manifestava com alegria quando algum deles violava a regra, e conclui falando “das contradições ou diversidade de direções em que se movia dialeticamente o seu espírito”.⁶²

A observação pode ser aplicada também a Guimarães Rosa. Suas cartas mostram que é um erro interpretar seu comportamento durante o processo de tradução recaindo em extremos. Pelo contrário, o que há é uma dialética incontornável na sua atitude. Por um lado o autor desejava que os tradutores emulassem o seu perfeccionismo, trabalhando com o afincado e a minúcia que ele mesmo aplicava na composição da obra. Por outro Rosa percebia a necessidade de sofrear a própria ânsia de perfeição, como admite em carta a Meyer-Clason:

(...) a tentativa de reproduzir tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr esse risco.⁶³

⁶² ANDRADE, 1982. p. x.

⁶³ ROSA & CMC, p. 113.

Fazendo frente às razões pessoais, intelectuais e até mesmo emocionais de um escritor afetivamente muito ligado à sua obra, havia contrapontos principalmente de ordem prática: os compromissos editoriais, o desejo de reconhecimento internacional e até mesmo as compensações financeiras derivadas das publicações.

Durante o tempo em que esteve envolvido com as traduções, a tensão entre essas duas linhas de força – o trabalho meticuloso de um lado e o projeto de difusão rápida da obra de outro – foi uma constante, enquanto o alcance e a intensidade de cada uma delas eram variáveis sujeitas às contingências e ao próprio temperamento do escritor. Em alguns momentos, em especial nos primeiros contatos com a tradutora americana, ou quando recebe as dúvidas enviadas por Bizzarri, Rosa se mostra especialmente solícito. Alguns anos depois, não por coincidência durante o episódio da disputa das Sete-Quedas com o Paraguai, quando ele era o principal responsável pelas negociações no lado brasileiro, sua disposição para contribuir com os tradutores parece arrefecer, decerto devido às pressões de trabalho a que estava sujeito.

Além do movimento naturalmente dialético entre as forças díspares do próprio perfeccionismo retardando o andamento das traduções, e a “avidez descomedida” de ver a obra logo vertida para outros idiomas⁶⁴, a ação do escritor estava inevitavelmente sujeita às contingências pessoais e profissionais de um diplomata de carreira, desenvolvendo-se, portanto, em ritmos instáveis e sob impulsos variados, obrigando o escritor a equilibrar a energia requerida pelo trabalho cotidiano com a que queria dispensar ao projeto de difusão de sua obra.

Esse projeto teria enfim se realizado, ainda que a avaliação do nível dos resultados concretos obtidos – quais sejam as próprias traduções – seja variado, e na

⁶⁴ A expressão é de Rosa em carta à Bizzarri de 25 de janeiro de 1963, quando este lhe fala de sua disposição em enfrentar a tradução do *Corpo de Balle*, além de prever a escrita de um ensaio crítico sobre a obra: “sua boa-vontade desperta em mim uma ganância, digo, uma avidez descomedida...” ROSA & BIZZARRI, p.21.

verdade escape ao horizonte de objetivos deste trabalho. Para voltar às questões colocadas no início, parece possível afirmar que os motivos variados da dedicação de Rosa às traduções estariam fundamentados todos numa raiz única: a própria auto-imagem do escritor. Um intelectual brasileiro do pós-guerra, que tendo vivido uma experiência cosmopolita na Europa e nos meios diplomáticos, conhecia bem as dificuldades da cultura de seu país para se firmar em face de toda a tradição e influência européia.

Um evento em que atuou como representante cultural do Itamaraty contribuiu para o entendimento dessa auto-imagem, ou, para dizer melhor, da posição e dos desafios que Rosa entendia serem os da cultura e do escritor brasileiro naquele momento. Em abril de 1967, quando as traduções já tinham cumprido um papel decisivo na difusão mundial de sua obra, Rosa se encontrou com Nelson Rodrigues em um evento promovido pelo Itamaraty para prestigiar os atores e autores do teatro nacional. O *Correio da Manhã* de 27 de abril de 1967 relata assim sua participação no evento: “O embaixador Guimarães Rosa, também presente ao almoço, proferiu breve discurso sobre a necessidade de tradução de peças de autores brasileiros para uma língua internacional, de preferência o inglês.”⁶⁵

Sua postura enquanto diplomata não pode ser dissociada de sua atuação como escritor, e ambas parecem apontar para um intelectual que acreditava nas traduções como meio de inverter o sentido tradicional no fluxo das relações culturais entre Brasil e Europa. Em permanente posição de “importador” na balança comercial da cultura até o começo do século XX, o Brasil teria ensaiado um movimento em direção contrária apenas com o advento do modernismo, segundo comenta Roberto Schwarz em “Nacional por subtração”: “pela primeira vez o processo em curso no Brasil é

⁶⁵ *Duas potências*. Correio da Manhã, 27/04/1967. Série “Recortes”; Arquivo Guimarães Rosa, IEB-USP.

considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo”⁶⁶.

Guimarães Rosa, em que pese um possível alheamento deliberado, ou um desenvolvimento relativamente à parte do contexto literário brasileiro em que estava inserido (algo que de todo modo enseja uma nova discussão)⁶⁷, conseguiria com suas traduções dar seqüência a esse processo, na medida em que se tornara um profícuo “exportador” de cultura, lido nos EUA, na Alemanha, Itália e França, e cogitado ano a ano para o Nobel de literatura. Isso só se tornou possível a partir das traduções, daí sua crença, manifesta no encontro com Nelson, de que a tradução para idiomas europeus de maior alcance era o passo decisivo para consolidar o espaço da literatura brasileira no cenário mundial.

As cartas com os tradutores, por sua extensão e alto nível de elaboração, surgem como a prova concreta dessa confiança. Basta pensar na disposição do escritor em gastar tanto tempo com essa correspondência, ainda que sob condições adversas e talvez até sacrificando tempo e energia que poderiam ser dedicados a novos projetos.

⁶⁶ SCHWARZ, 1987, p. 29-48.

⁶⁷ Nenhuma obra literária se constrói desligada do meio em que se desenvolve ou sem se valer da tradição que a precede. Como nos diz Eliot no famoso ensaio “Tradição e talento individual”, “o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.” ELIOT, 1989, p. 39. Com o comentário, tento apenas chamar atenção para o fato de que Rosa não se filiou a qualquer movimento literário, e se mostrava avesso às tentativas alheias de vinculá-lo a estes.

1. A SUBJETIVIDADE ENCENADA

1.1 "É sempre um pouquinho constrangedor a gente ter de falar de si"

Pode-se investigar o percurso intelectual de um escritor com base nas cartas que escreveu? Para responder positivamente à pergunta faz-se necessário abrir mão desde o princípio de qualquer pretensão totalizadora. Apenas as cartas não são suficientes para a composição de um percurso biográfico relativamente completo, como pretendem ser as biografias tradicionais, trabalho que inevitavelmente exige consulta aos mais variados tipos de documento, pesquisa de campo ou entrevistas com amigos e parentes do biografado.

Por outro lado, as cartas de um escritor – ou de qualquer pessoa – freqüentemente servem para indicar acontecimentos marcantes, revelar traços de temperamento, ou mesmo as convicções intelectuais do missivista, ainda mais quando existe a possibilidade da análise comparada, ou seja, a possibilidade de cotejar as cartas enviadas a destinatários variados em períodos coincidentes.

Esse trabalho de leitura não pode ser ingênuo, pois o discurso das cartas nem sempre pode ser tomado como verdade. Ele é construído em sujeição a determinadas contingências, que às vezes exigem omissões e exageros indispensáveis ao missivista para alcançar os objetivos que almeja. Assim, logo de saída se nos deparam alguns problemas quando a finalidade é – como no caso deste capítulo – partir da correspondência de Guimarães Rosa para investigar traços de sua vida e personalidade, compondo um certo perfil intelectual que mesmo não pretendendo a univocidade e abrangência de uma biografia tradicional, seja capaz de apontar e discutir questões normalmente agrupadas sob o rótulo geral de biográficas.

De início vale considerar que o uso dos textos pessoais de escritores – ou da chamada escrita íntima, termo usado para estabelecer a contraposição com a produção literária estrita – para investigar sua vida, ou auxiliar no entendimento da obra, tem proporcionado bom número de páginas de crítica literária. Como é fácil supor, com resultados variados. Diários, cartas, anotações para a obra, ou mesmo ensaios de cunho mais pessoal são matéria-prima de uso recorrente pelos críticos para compor panoramas biográficos ou tentar explicações sobre os temas diletos de cada escritor, e seria uma temeridade, além de soar aleatório, tentar aqui uma enumeração daqueles que se valeram desse expediente.

No caso específico de Guimarães Rosa, além das dificuldades já mencionadas, algumas outras acabam por se impor. No princípio de sua correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís, esta solicita um breve apanhado biográfico do escritor, que sairia anexado à tradução inglesa de “Duelo”. Rosa efetivamente envia o que chamou de seu “curriculum vitae” na carta seguinte, não sem antes advertir: “é sempre delicado e um pouquinho constrangedor a gente ter de falar de sua própria pessoa”.⁶⁸

Essa afirmação, solta naquela carta de 1958, encerra em si um paradoxo. Um dos traços da personalidade de Rosa que aparece em destaque nas cartas é a sua vaidade. São conhecidos os falsos modestos que dizem ser “constrangedor falar de si”, para em seguida entabular uma conversa em que não fazem outra coisa. Rosa, no entanto, tinha discernimento suficiente para não incorrer nesta impropriedade. Se incorria, era na intimidade, e raramente por escrito. Não escreveu memórias, concedia pouquíssimas

⁶⁸ VERLANGIERI, 1993, p. 60.

entrevistas; chegou a cultivar diários durante curto período, mas não os publicou nem deixou planos para que o fizessem.⁶⁹

Entre seus escritos de maior fôlego inexistem o depoimento de cunho pessoal – ainda que entremeado pela ficção – ao contrário do que se vê na obra de escritores como José Lins do Rego ou Graciliano Ramos⁷⁰, para citar dois romancistas imediatamente anteriores a Rosa. Em *Primeiras Estórias* há um ou outro exemplo de narração em primeira pessoa nas quais o enunciador do discurso poderia, em tese, apresentar um traço qualquer de parentesco com o eu biográfico, mas ainda assim em manifestação muito discreta, e devidamente re-trabalhada pela estilização ficcional. Cabe advertir que em nenhuma hipótese pretendo estabelecer uma coincidência direta entre o narrador de qualquer conto do livro e o cidadão João Guimarães Rosa, mas apontar para uma gradação evidente entre os narradores das obras anteriores e, por exemplo, o “doutor” do conto “Famigerado”, sujeito enunciador decerto mais próximo do Guimarães Rosa de carne e osso que conhecemos.

Apenas em *Estas Estórias e Ave, palavra*, ambos publicados postumamente, encontram-se exemplos de textos nos quais predomina o relato pessoal. No primeiro caso temos a entrevista-retrato “Com o vaqueiro Mariano”, dividindo o livro e destacada dos demais textos conforme plano de publicação deixado pelo autor.⁷¹ *Ave, palavra* é a reunião de esparsos publicados em jornais, assim enumerados por Paulo Rónai no prefácio do livro: “Guimarães Rosa definiu o *Ave, Palavra* como uma

⁶⁹ Um olhar panorâmico sobre o seu arquivo pessoal sob a guarda do IEB-USP mostra que em suas anotações predomina o material impessoal: estudos para a obra, anotações sobre literatura universal, filosofia, botânica, insetos, pássaros, bois, etc. Os Cadernos Literários existentes no Arquivo de Henriqueta Lisboa no Acervo de Escritores Mineiros também contêm o mesmo tipo de notas: sobre igrejas, cidades, acidentes geográficos, etc.

⁷⁰ José Lins, além do livro de memórias *Meus verdes anos*, compôs uma trilogia em que o memorialístico se infiltra com freqüência: *Menino do Engenho*, *Banguê e Moleque Ricardo*. Graciliano Ramos praticou o memorialismo em *Infância e Memórias do Cárcere*.

⁷¹ Na edição preparada por Paulo Rónai o texto aparece no índice da seguinte forma: “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”. Nos dois fác-similes de sumários deixados pelo autor e reproduzidos na edição da Nova Fronteira o título é destacado dos demais através do uso da letra de forma, em contraposição à letra cursiva utilizada para os demais.

‘miscelânea’, querendo caracterizar com isto a despreensão com que apresentava estas notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações”⁷². Textos que, em sua maioria, poderíamos classificar como crônicas, nos quais não avulta, entretanto, um certo tom confessional que costuma predominar neste gênero. Parece haver ainda aqui um autor sempre vigilante que busca desbastar na sua escrita quaisquer resquícios mais evidentes da própria subjetividade. É como se nesses escritos, em que o escritor *a priori* se pronunciava enquanto tal se notasse mais evidente uma peculiaridade de sua personalidade que o crítico Benedito Nunes dizia perceber: “Guimarães Rosa a todo momento interpretava Guimarães Rosa”.⁷³

Cabe incluir ainda nessa categoria de escritos os prefácios de *Tutaméia*, e aí então a “encenação” de um sujeito talvez se torne mais evidente. Encenação poética, conforme destaca Paulo Rónai em “Os prefácios de *Tutaméia*”: “(...) confissões das mais íntimas apontam nos sete capítulos de ‘Sobre a escova e a dúvida’, envolvidas não em disfarces de ficção, como se dá em tantos narradores, mas, poeticamente, em metamorfoses léxicas e sintáticas.”⁷⁴ Se nesse livro da última fase finalmente a experiência pessoal surge em primeiro plano como matéria prima da criação artística, é para ensejar reflexões estéticas e filosóficas, levando-nos mais ao campo do ensaio que da autobiografia. Não nos enganemos ainda com o uso do termo “confissões” por Paulo Rónai, pois é ele mesmo quem aponta o filtro anteposto entre o texto e o homem nesses prefácios em que o discurso está perpassado sempre pela ironia: “(...) o ficcionista pôs no livro muito, se não tudo, de si. Mas também em nenhum outro livro seu cerceia o

⁷² RONAI, 2001, p. 16.

⁷³ Depoimento de Benedito Nunes no “*Seminário Internacional Guimarães Rosa: 50 anos de Grande Sertão: veredas e Corpo de Baile*. IEB-USP, São Paulo, maio de 2006.

⁷⁴ ROSA, *Tutaméia*, p. 18.

humor a esse ponto as efusões, ficando a ironia em permanente alerta para policiar a emoção”.⁷⁵

Essa tendência do Rosa autor de ficção parece clara e ganha destaque tão mais facilmente quanto mais o comparamos com outros de sua geração. Estão dados já os exemplos de Graciliano e José Lins do Rego, mas a lista poderia se alongar com outros nomes importantes de meados do seu século, como Cyro dos Anjos, Oswald de Andrade ou Fernando Sabino, nos quais a experiência pessoal ou a evocação memorialística surgem, ainda que em graus diferentes, muito mais pronunciados do que na obra do autor de *Sagarana*.

Declarações do próprio Rosa sugerem a hipótese de que – mais que uma tendência – essa espécie de elisão da subjetividade seria um programa deliberado. É o caso desta passagem da sempre lembrada entrevista concedida a Gunter Lorenz em 1966:

A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar a objetividade. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever.⁷⁶

A literatura que praticou atesta bem a consecução do programa, aproximando o escritor da concepção moderna de poeta exposta, por exemplo, por Eliot em “Tradição e talento individual”, quando este nos diz que “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”. Ou ainda que “a poesia não é uma liberação de emoção, mas uma fuga de emoção; não é a expressão da

⁷⁵ ROSA, *Tutaméia*, p. 18.

⁷⁶ LORENZ, 1991, p. 89.

personalidade, mas uma fuga da personalidade”; para concluir que “a emoção da arte é impessoal”.⁷⁷

Esse impulso – decisivo para a poesia moderna – foi apontado também por Hugo Friedrich, que o chama de “despersonalização” e o destaca como um dos parâmetros poéticos impostos sobretudo a partir de Baudelaire.⁷⁸

O programa literário efetivamente realizado por Rosa parece de alguma maneira se comunicar ao âmbito pessoal, na forma de uma reserva perceptível quanto à manifestação de emoções, pelo menos na parcela mais pública de sua vida de escritor, aparecendo, portanto, como traço marcante de seu temperamento. Talvez menos por uma predisposição íntima do que por uma cuidadosa e deliberada contenção de sentimentos. Uma passagem dos cadernos de Rosa que pertenciam à poeta Henriqueta Lisboa, e que hoje se encontram sob a guarda do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, mostra essa preocupação do escritor em se conter:

1- “Combater a expansividade em todas as suas formas. De uma maneira geral é preciso guardar silêncio.

(...)

7- Moderar todos os movimentos expressivos e dar apenas mui ligeiras mostras de emoção, surpresa, alegria, descontentamento, etc...Todo gesto desordenado ou toda mostra de agitação rouba-nos algo.”⁷⁹

⁷⁷ ELIOT, 1989, p. 40-48. Tomo a liberdade de aplicar a denominação de “poeta” a Guimarães Rosa levando em conta que em sua obra o que se verifica é praticamente uma “prosa poética”, em que pese a impropriedade eventual da expressão. O próprio escritor chamava os contos de *Corpo de Baile* de poemas, e nas cartas, ao falar à tradutora americana sobre *Sagarana*, afirmou que escrevia seus contos “como quem escrevesse poesia”. Vide VERLANGIERI, 1993, p. 60.

⁷⁸ “*Les Fleurs de Mal* não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente” FRIEDRICH, 1978, p. 36. Não há indicação segura de que Rosa tenha lido Hugo Friedrich, mas é fora de dúvida que conhecia a obra crítica de Eliot, citado em carta a Bizzarri. (ROSA & BIZZARRI, p. 125).

⁷⁹ *Cadernos Literários*, Arquivo Henriqueta Lisboa, Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. A consulta aos cadernos revelou que a lista de Rosa se baseou num texto em inglês, reproduzido no próprio caderno e de autoria não identificada. A passagem é citada também em Nascimento & Covizzi, e utilizada para ilustrar o comportamento introvertido de Rosa: “tendência à interiorização, manifesta desde a infância, se reafirma de forma sistemática no adulto que alinha notas de comportamento numa cadernetinha.” NASCIMENTO; COVIZZI, p. 9.

Luiz Otavio Savassi Rocha, em seu levantamento biográfico intitulado apenas *João Guimarães Rosa*, transcreve estas e outras “auto-recomendações” de Rosa, comentando a lista em seguida: “A impressão que resulta das anotações acima é de uma pessoa extremamente contida, que procura de todas as formas não expor o flanco e que talvez não acreditasse muito em si mesma, pelo menos na medida de seu real valor.”⁸⁰

Depoimentos de amigos corroboram essa imagem de homem reservado, que só raramente e entre os muito íntimos manifestava efusões de afeto, antes praticando suas diretrizes auto-impostas, espécie de súmula de uma verdadeira “administração consciente da imagem pública”.⁸¹ Estaríamos diante de uma personalidade que escamoteava suas disposições mais íntimas com o intuito de não arranhar a imagem pública que vinha construindo desde o início de sua carreira, dificultando assim para o estudioso a construção de um perfil intelectual, capaz de revelar, por exemplo, suas convicções políticas ou religiosas.

O primeiro passo, portanto, para vencer a dificuldade inicial que esse comportamento coloca, é compreendê-lo e apontá-lo devidamente, sem confundi-lo com uma “mineiridade” folclórica à qual os nascidos em Minas Gerais estariam fatalmente contingenciados (o mineiro que “cisma e cala”), ainda que fatores como o ambiente interiorano em que viveu a primeira infância e a educação castiça que teve em colégios de padres em São João Del Rey e Belo Horizonte possam ter contribuído para forjar um comportamento reservado.

Ao contrário, a postura de Guimarães Rosa parece derivar mesmo é de um temperamento naturalmente efusivo e sensível, que o escritor julgou necessário controlar devido às pressões impostas pelas carreiras de médico, celebridade literária e

⁸⁰ ROCHA, 1981, p. 32.

⁸¹ A expressão é de Alcides Villaça no ensaio sobre o “Poema de Sete faces”, no qual aponta o sujeito dividido retratado no poema: “Promovido o diálogo (...) agora mais dramático na intensa polarização das duas faces contraditórias: administração consciente da imagem pública em diálogo imediato com a confissão aberta de um cósmico abandono” VILLAÇA, 2006. p. 29.

principalmente diplomata de carreira. Esse controle auto-imposto não impediu, entretanto, que a emotividade lhe tenha sido companheira por toda a vida, irrompendo em momentos variados e causando impacto relevante em diversas esferas de sua atividade intelectual.

Por outro lado, parece ter sido um impeditivo para a publicação de memórias e uma das explicações para sua recorrente relutância em conceder entrevistas. Assim, o seu constrangimento em falar de si aparece mais como resultado de um autocontrole, o qual existiria justamente para se contrapor à sua natureza de escritor vaidoso que adorava receber elogios e falar da própria obra, mais um dos tantos paradoxos de sua personalidade que é necessário destacar.

Observada essa contínua reserva do escritor em face da curiosidade alheia, as cartas surgem como o espaço privilegiado no qual Rosa, em diálogo franco – relativamente franco, é sempre bom lembrar – com pessoas diretamente envolvidas com a literatura em geral, e frise-se, com a sua literatura em particular, se permitisse uma abertura maior, e falasse mais de suas convicções estéticas e políticas, de suas agruras pessoais, revelando enfim, às vezes mau grado seu, traços peculiares de sua personalidade.

Neste capítulo busco destacar da correspondência com os tradutores passagens que permitem compor uma espécie de panorama em torno de experiências pessoais e convicções estéticas que marcaram o seu duplo percurso de diplomata e escritor. As dificuldades não são poucas. Estamos diante de um autor que disse ao seu tradutor alemão que “a sinceridade e a boa vontade não ajudam a gente, como seria de esperar-se. Ao contrário, acho que, quanto mais sincero, mais perigoso.”⁸² A declaração sugere a atuação de um construtor de discursos consciente, em contínua vigília para filtrar

⁸² Na ocasião, Rosa se queixava de si próprio, e da dificuldade que encontrara ao tentar escrever uma carta-homenagem por ocasião do falecimento de J. Witsch, seu editor alemão. ROSA & CMC, p. 331.

aquilo de mais pessoal que brotava do espírito criativo. Logo desconfiamos do pressuposto de sinceridade que cerca o discurso do missivista, lembrando de novo da necessidade da atitude interpretativa para a leitura das cartas, pois muito do que lá está dito foi motivado por questões secundárias que não aparecem diretamente, pedindo um esforço de contextualização e comparação capaz de evitar conclusões apressadas. Em outra via, a revelação em si se articula com as posições críticas do autor em face de seu ofício e aponta pistas quanto às direções que procurou imprimir ao processo de criação, mantendo anteposta à inspiração, a consciência racionalista de artífice, questão que também será explorada no decorrer do trabalho.

1.2 "Acho esta a mais feia palavra da língua inglesa"

Dentre as diversas idiossincrasias passíveis de destaque na correspondência de Rosa, avulta sua intensa relação com a palavra, o nome das coisas, que não se restringia em absoluto à atividade literária, antes sendo parte integrante de sua vida de escritor e diplomata que anotava tudo, conforme relatam ex-colegas do Itamaraty, como o carioca Roberto Assunção: "Ele sofria de perseguição pelos vocábulos. Anotava tudo, o tempo todo."⁸³ Mário Calábria, diplomata com quem Rosa se correspondeu e bastante citado nas cartas a Meyer-Clason, relata em suas memórias o conselho que recebeu do escritor em 1946:

Guimarães Rosa, já em abril de 1946, me aconselhou a anotar: "Anote tudo, carregue sempre no bolso um caderninho de notas, e escreva no mesmo dia o que interessa, faça como eu, um dia você aproveitará uma história, uma frase, palavras, e até a maneira de contar. *Sagarana* não teria sido escrito sem meus caderninhos de notas..."⁸⁴

⁸³ BARCELOS, 2006. p. 10.

⁸⁴ CALÁBRIA, 2003, p. 364.

Desta relação peculiar com a linguagem, deriva ainda o costume de rever detalhadamente tudo o que escrevia, e também todas as traduções que lhe chegavam de sua obra. Essa meticulosa atenção, evoluindo em comportamento verdadeiramente obsessivo, pode ser flagrada no âmbito das discussões que travou com os tradutores em torno de trechos específicos das traduções, onde o movimento de busca incansável pela palavra exata surge em primeiro plano.

Em abril de 1959, Rosa receberia de Harriet de Onís, tradutora americana que o verteria para o inglês, a primeira prova de tradução de um texto seu para o idioma: o conto “Duelo” do livro *Sagarana*. Uma semana após o recebimento da tradução, em carta de 8 de abril de 1959, Rosa enviaria a Mrs. de Onís seus comentários e reparos ao texto nos seguintes termos: “(...) vão, em anexo, ao mesmo tempo, as anotações que me foi possível fazer à margem de sua magnífica tradução. Isto é: vai a primeira parte delas - em 94 itens. O restante, espero enviar-lhe dentro de três dias.”⁸⁵

Além de incluir no corpo da própria carta mais doze reparos pontuais, e reconsiderar cinco dos 94 itens enviados nas “notas”, com a segunda carta o total chegaria a impressionante cifra de 204 reparos! Mesmo se considerarmos cada um desses itens como correção de “erros” de tradução, o número ainda impressionaria pela minúcia do leitor-autor em encontrá-los e comentá-los todos num espaço de tempo relativamente curto. O caso é que a grande maioria dessas notas refere-se a sugestões de melhoria do texto, de uso de termos que Rosa considerava mais adequados à sua dicção pessoal, e não correções no sentido estrito.

A discussão que empreende com Mrs. de Onís acerca da tradução de “cigarra” dá bem a medida do nível de minúcia e perfeccionismo a que Rosa chegava. A primeira

⁸⁵ VERLANGIERI, 1993. p. 72.

carta mencionando o trecho é um comentário de Rosa à prova de tradução que lhe fora enviada, e data de 02 de maio de 1959:

5- THE LOCUSTS WERE UNBEARABLY SAD(...) Primeiro: em vários dicionários a que pude recorrer, verifico que LOCUST é outro inseto, outro bichinho, não traduz a poética e personalíssima “cigarra”. Suponho que a Amiga a empregou por se tratar de uma acepção regional, do Oeste americano. Mas, por causa do étimo e da universalidade do radical (locusta: gafanhoto, langosta, locust, grass-hopper, Ueuschrecke), permito-me insistir, no caso, que se mude para CICADAS (...) – de mais amplo e universal alcance. Concede-me?(...)⁸⁶

Mrs. de Onís não se deixa sensibilizar pelo apelo poético-naturalista de Rosa, e envia esta contundente resposta em 15 de maio de 1959:

5) Cicadas, which you suggest, is a word we know literarily, but never use. I was born and brought up in the Middle West – Illinois – I have lived for many years in and around New York, I have traveled all through the US, and I have never heard anyone refer to cicadas. Locusts is used all the time.⁸⁷

Mas, em carta de 3 de junho, após insistência de Rosa, a tradutora parece ter resolvido ceder: “P.S.) I shall make it cicadas, since you are not happy with locusts. You see, locusts has so many associations for us in English – the plagues of locusts in the Bible, etc..But we’ll give it the somewhat exotic flavor you suggest with cicadas (...).”⁸⁸

⁸⁶ Atente-se para o "concede-me", revelador da veia diplomática do escritor e recorrente nas argumentações que empreende. VERLANGIERI, 1993. p. 101.

⁸⁷. “*Cicadas*, que voce sugere, é uma palavra que nós conhecemos literariamente, mas nunca utilizamos. Eu nasci e cresci no meio-oeste – Illinois- vivi por muitos anos em Nova Iorque e arredores, viajei por todos os EUA, e nunca ouvi ninguém se referir a *cicadas*. *Locusts* é usado o tempo todo” (tradução minha). VERLANGIERI, 1993, p.109.

⁸⁸ “Usarei *cicadas*, visto que você não está feliz com *locusts*. Você sabe, *locusts* tem muitas associações para nós em inglês – a praga dos *locusts* na Bíblia, etc...Mas nós vamos dar um pouco do sabor exótico que você sugere com o *cicadas*.” (*Locusts*, a que a tradutora se refere, seria uma tradução mais exata para gafanhoto. Tradução minha). VERLANGIERI, 1993, p. 115.

Numa clara demonstração de sua erudição no ramo das ciências naturais, Rosa volta à carga na carta seguinte, do dia 13 de junho:

(...) Especialmente agradeço ter aceito o “cicadas”. Sei que elas, aí nos EUA, são também chamadas “locusts”; mas, em mim, permanecia sempre uma resistência, o receio de, fora dos EUA, virem a confundir as minhas “cicadas” *Cicadidae*, hemípteros (...) com os verdadeiros “locusts”, que são os “grasshoppers”, ortópteros, *Acridiidae*, que eram os das pragas da Bíblia.⁸⁹

Mrs. de Onís não se entrega e põe fim à polêmica concordando em alterar o trecho da tradução, mas insistindo com JGR quanto à legitimidade de sua posição, o que faz na carta seguinte, de 21 de junho: “You are going to think I am stubborn or determined to have the last word. I shall use cicadas, but we never confuse “locusts” with grasshoppers.”⁹⁰

Cabe acrescentar ainda, no caso particular da tradutora americana, que pelo tipo de objeção que invoca – o caráter inusual de “cicadas”- fica clara sua dificuldade em captar o que Rosa visa quando a incentiva a buscar soluções inesperadas de tradução. O escritor insiste neste tópico pelo menos em três cartas, sendo que uma delas é exatamente a mesma em que inicia o debate sobre “cicadas” e “locusts”:

(Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe.)⁹¹

⁸⁹ Aqui o deslize é de Guimarães Rosa, que associa locusts e grasshoppers. O primeiro termo traduz “gafanhoto”, enquanto o segundo é a tradução para “grilo”. VERLANGIERI, 1993, p. 118.

⁹⁰ “Você vai pensar que eu sou teimosa ou determinada a ter a última palavra. Eu usarei cicadas, mas nós nunca confundimos *locusts* com *grasshoppers*” (tradução minha). VERLANGIERI, 1993, p. 120.

⁹¹ VERLANGIERI, 1993, p. 100.

Essa polêmica - e a meu ver, principalmente o espaço que ocupa - é bem significativa da obsessão pelas palavras que Rosa demonstrava durante o trabalho conjunto da tradução, e essa sua atitude perfeccionista exemplificada aqui será uma constante no decorrer de toda a sua correspondência com os tradutores. Parece natural que num diálogo entre autor e tradutor tais questões mereçam atenção especial, e certamente não poderíamos esperar que Rosa e Mrs. de Onís dedicassem páginas e mais páginas à discussão de questões laterais ao ofício literário quando tinham diante de si uma complexa tarefa a realizar. Espanta no caso de Rosa o tempo e a energia que dispensa para aquilo que outro escritor provavelmente encararia como minúcia sem maior importância. Trata-se de uma invulgar atenção ao detalhe que devia surpreender seus tradutores, constituindo um dos fatores que o levou a construir obras de apuradíssimo rigor estilístico. Essa atenção ao detalhe é referida - e pedida - de modo particular numa importante carta de 9 de fevereiro de 1965 ao tradutor alemão:

Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. (...) Exigir sempre uma “segunda” solução, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. “Deus está no detalhe”, um crítico disse, não sei mais quem foi.⁹²

O rigor não era apenas retórico, nem ficava no mero campo da teorização, antes servindo de guia ao próprio autor, como mostram as frequentes correções do texto que empreendia, muitas vezes motivadas por pequenos detalhes vistos a *posteriori*. Em carta de 3 de janeiro de 1964, na qual responde algumas dúvidas apresentadas por Edoardo

⁹² Rosa & CMC, 2003. p. 236. Não foi possível descobrir que crítico seria esse, mas a bibliografia da tese de doutorado de Elizabeth Hazin contém um artigo de Franklin de Oliveira com esse título: “Oliveira, Franklin. *Deus está nos detalhes*. Leia, jan. 85. p. 7.” Como não foi possível localizar o artigo não pude determinar se a expressão é do crítico, ou, ao contrário, ele a teria tirado da carta de Guimarães Rosa. HAZIN, 1991. p. 324.

Bizzarri acerca da tradução de *Corpo de Baile*, Rosa não se esquece de colocá-lo a par das seguintes modificações que fizera no texto original para a 3a. edição:

Andei, por causa dessa nova edição, relendo o livro, e vi que precisava mexer nele; em coisinhas miudinhas, sem importância, só. Mas achei bom Você saber. Assim:

1) (“Campo Geral”) À página 118[133], linha 16 [19]. Onde se lê: “parecia um homenzinho sério e fatigado”, passa a ser: “queria parecer o homenzinho sério, por fatigado.”

2) (“Dão-lalalão”) À página 476 [37, l. 23 [17]. Em vez de ...”o gelo”, ficará “um gelo”.

3) À página 486 [47], linha 4 última [31], depois de “...afa que”, acrescentar-se-á: “...esses perfumes sucessivos indicam que...”

4) À página 487 [48], linha 1 [4], acrescentar, entre “seus” e “riscos”, : “simples”. (Fica...”só em seus simples riscos de existível”.)⁹³

Assim é que percebemos, não só no processo de tradução conjunta que empreendeu, mas também em relação ao seu próprio texto original, o sentimento e o afã de aperfeiçoamento quase infinito da obra pelo qual Rosa esteve constantemente tomado. Aperfeiçoamento que para ele, como atestam as minuciosas alterações que empreendia, realmente estava nos mínimos detalhes.

Comentando com Curt Meyer-Clason a tradução de “Dão-lalalão”, Rosa ilustra o seu árduo processo de composição exortando o tradutor alemão a imitá-lo, ao mesmo tempo em que sugere emenda ao seu texto:

(...) sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora por exemplo, estou refazendo pela 23a. vez, uma noveleta.⁹⁴

Imagina-se que tenha faltado fôlego ao alemão diante da comprida lista de participios enfileirados por Rosa. Não terá sido à toa a decisão de José Olympio de

⁹³ ROSA & BIZZARRI, p. 121.

⁹⁴ ROSA & CMC, 2003. p. 234.

mandar chumbar os tipos de *Sagarana*, livro re-escrito por vinte e sete anos, e que provavelmente continuaria a sê-lo não fosse a atitude radical do editor.⁹⁵ Rosa firmava-se assim como o horror dos tipógrafos brasileiro, maneira pela qual Walter Benjamin caracterizara Proust em ensaio de 1929.⁹⁶

Este sistema de trabalho que o próprio Rosa chamava de “perfectivista”⁹⁷ já foi abordado por ocasião dos trabalhos de crítica genética a ele dedicados, que tomaram por base os seus manuscritos⁹⁸. Uma rápida olhada em qualquer amostra desses manuscritos evidencia o quão árduo fora para ele a composição de seus livros, verdadeiro artesanato poético em que todos os detalhes tinham de ser considerados, atitude estreitamente relacionada a uma concepção de literatura mais ampla e geral que Guimarães Rosa expôs ao tio Vicente Guimarães em uma carta de 11 de maio de 1947:

Toda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já estamos nos tempos novos, já estávamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhção da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau gosto. Se você ler o que têm escrito os nossos melhores críticos (Antonio Cândido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Almeida Sales, etc.) nos últimos 5 anos, poderá sentir a “virada”, a mudança de direção na literatura de melhor classe. Nisso, aliás, como em tudo o mais, o que passa aqui é mero reflexo do que vai pelos países cultos. A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da “matéria-prima” que a inspiração fornece, artesanato! (...) “Arte é artifício!”, brada Graciliano Ramos.⁹⁹

A carta, escrita logo após o lançamento de *Sagarana*, revela que já naquele tempo Rosa estava realmente convencido da necessidade da contínua elaboração formal

⁹⁵ Na correspondência com a tradutora norte-americana o próprio escritor menciona o fato para exemplificar aquilo que chama da “ânsia da perfectibilidade”: “Para exemplo, dir-lhe-ei que as 5 edições do *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se eu conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros e novos livros, o meu editor, Jose Olympio, mandou matricular ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me, assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo”. VERLANGIERI, 1993, p. 91.

⁹⁶ “Seu editor, Gallimard, narrou como os hábitos de revisão de Proust levavam os tipógrafos ao desespero. As provas eram devolvidas com as margens completamente escritas. Os erros de imprensa não eram corrigidos; todo espaço disponível era preenchido com material novo.” BENJAMIN, 1996, p. 37.

⁹⁷ ROSA & CMC, 2003. p. 233.

⁹⁸ Vide principalmente HAZIN, 1991; LARA, 1996.

⁹⁹ GUIMARÃES, V., 2006, pp. 133-134.

presidindo o trabalho de criação literária, e mais do que isso, uma precedência da etapa “intelectual” sobre a “inspiração”, hierarquização que aponta a necessidade de relativizar devidamente as constantes declarações do escritor – feitas também na correspondência com tradutores – quanto à natureza “anti-intelectualizante” do exercício de seu ofício. Essas duas forças aparentemente opostas funcionariam em tensão complementar; em resumo: “elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece”, conforme as palavras do autor. Se não podemos dizer que tenha exigido, o certo é que ao menos muito estimulou seus tradutores a lhe secundarem no caminho laborioso que trilhou. Essa questão específica apresenta matizes variados.

No caso da correspondência com Bizzarri, não se percebe tanto essa constante cobrança de aperfeiçoamento contínuo do texto que se observa no caso dos outros dois tradutores. Talvez por ter encontrado um “obsessivo” à altura de sua própria auto-exigência? O fato é que em toda a correspondência com Bizzarri encontram-se apenas três exemplos de discordância de Rosa quanto à solução encontrada pelo tradutor, ainda assim colocadas em um tom sugestivo, num dos casos colocando mesmo em dúvida de que lado estaria a razão, se consigo ou com o tradutor.

Discurso bem diferente, sobretudo mais incisivo e rigoroso, encontramos em duas ou três passagens em que analisa trechos das traduções alemã e inglesa. Na já mencionada carta de 9 de fevereiro de 1965 a Meyer-Clason, JGR diz a respeito da prova de tradução de “O recado do Morro”: “(Desculpe-me, mas acho esta a mais fraca das “amostras”. Sugeriria fosse reescrita. As soluções são às vezes muito belas, mas o conjunto perde em vigor de dinâmica.)”¹⁰⁰

No caso de Mrs. de Onís o tom é bem mais incisivo, como atestam as 204 (!) notas de reparo à tradução de “Duelo”, às quais ainda se seguiriam mais 26 feitos

¹⁰⁰ ROSA & CMC, p. 244.

posteriormente. Ou ainda as 153 emendas ao texto de “O burrinho pedrês”, dentre os quais se encontra este, curiosíssimo: “53- 17,5 (bottom) - the showdown. Desculpe-me, mas acho esta a mais feia palavra da língua inglesa. Pedir-lhe-ia muito mudar para qualquer outra: the clash, the brawl, the squall?”¹⁰¹

O comentário de Rosa não deixa de ter certa graça e faz refletir um pouco mais sobre a curiosa (e intensa) relação que mantinha com as palavras, enxergando-as em sua materialidade fonética e gráfica. Fica sugerida uma concepção estética bem determinada do autor, que aponta com seu comentário uma valorização do signo, ou até mesmo uma primazia do significante sobre o significado, procedimento típico e marcante da lírica moderna.¹⁰² Duas respostas à indagações de Edoardo Bizzarri também apontam esse impulso:

“molmól” (é o molí?)
 Era um tipo de fazenda de seda, bonita (meio achamalotada?), comum.
 Usei também pela beleza física da palavra.
 (...)
 “tirolira” (tem outro nome?)
 Não que eu saiba. Mas Você não acha tirolira um nome que é a própria poesia?¹⁰³

Uma leitura do conjunto das cartas, entretanto, mostra que essa não era uma linha de força atuando de forma isolada. Colocá-la em primeiro plano sem a devida contextualização pode ser uma simplificação perigosa. Para o autor, essa espécie de materialidade é importante, mas nunca gratuita, ou melhor ainda, nunca essa materialidade pode servir como pretexto a um desligamento total do significado, ou como um obscurecimento do mundo palpável, que existe fora do mundo da palavra, ou,

¹⁰¹ VERLANGIERI, 1993. p. 269.

¹⁰² Essa inversão na relação significante/significado e sua importância enquanto procedimento poético típico, pode ser encontrada, entre outros ensaios, em “Signos em rotação” de Octavio Paz. PAZ, 1996, p. 95-123.

¹⁰³ Os trechos destacados em negrito são as perguntas de Bizzarri. ROSA & BIZZARRI, respectivamente, p. 75 e 116.

em última instância, fora da arte. Comentando artigo de Vítlem Flusser mencionado por Curt Meyer-Clason, JGR fornece importante ponto de vista a esse respeito: “A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência.”¹⁰⁴ O comentário exige a necessária contraposição, e mais uma vez a relativização das intenções que guiariam o escritor na concepção da obra, e de como ele as declara aos tradutores. De um lado, nota-se um cuidadoso e demorado trabalho de elaboração formal, e um amor pela língua e pelas palavras em suas particularidades, enquanto de outro se mantêm vigilante um forte desejo de atingir uma significação transcendente sem a qual a artesanaria poética seria mero exercício preciosista.

Essas tensões do texto epistolar atestam a riqueza e fecundidade das cartas como material de análise da obra e da visão de mundo do autor, chamando atenção para a necessidade de uma visão dialética capaz de abordar e refletir sobre os enunciados, lembrando de tomá-los às vezes a contrapelo. A exemplo mesmo do que ocorre em sua ficção, nas cartas de Rosa essa riqueza e valor estão dados também a partir do modo peculiar como ele elabora suas proposições: de maneira quase “literária”, seria possível dizer. O autor faz seu reparo e o justifica não porquê o termo está incorreto; não também por ser inadequado, mas por ser – é incrível – “a palavra mais feia da língua inglesa”. Uma dose de exagero, talvez uma outra de certo agastamento em relação ao volume de desacertos de sua tradutora, ao lado de um modo muito peculiar de ver o objeto literário, por enquanto difícil de classificar seguramente, mas decerto ligado à dialética entre trabalho formal e significação transcendente, e à concepção da arte como artifício que demanda a fuga ao comum e ao desgastado.

¹⁰⁴ ROSA & CMC, 2003. p. 412.

O que as cartas permitem afirmar com segurança é que o perfeccionismo de Rosa foi um dos traços decisivos para que se envolvesse tão profunda e continuamente com o trabalho de tradução. Esse perfeccionismo, seu companheiro inseparável na fatura da própria obra, terá sido ainda fonte de grande ansiedade para o escritor, refletindo negativamente em seu estado físico e emocional e, decerto, colaborando para o recrudescimento dos problemas de saúde que acabariam por levá-lo à morte prematura aos 59 anos.

1.3 " Vou, direitinho, agora mesmo, tomar *serpasol*"

Não se realiza uma obra genial impunemente. O custo emocional e físico cobrado pela dedicação intensa à fatura de uma escultura memorável, de uma sinfonia que se torna marco histórico, ou de um grande romance, pode ultrapassar o limite do suportável. Não são poucos os casos de grandes artistas ou escritores vivendo contraditoriamente entre a fruição da obra realizada e o sofrimento de julgá-la inacabada; entre o prazer pelo êxito alcançado e a frustração diante do esforço não reconhecido; ou premido pelo próprio desejo de concretização de seus ideais estéticos, nem sempre alcançados. Essa caracterização sofrida do artista que se debate com seu ofício, decerto não se aplica a qualquer pintor ou escritor, mas parece adequada no caso de Rosa, tendo suas raízes exatamente na busca de perfeição a que o autor se auto-impunha.

Além disso, estaríamos diante de uma personalidade naturalmente emotiva e sensível, conforme se depreende de declarações do próprio escritor, corroboradas por fatos que acabariam por se tornar folclóricos, como sua demora em tomar posse na ABL

por medo da emoção do momento. A eleição mesmo para a Academia, a despeito do fato de Rosa ter concorrido sem adversários¹⁰⁵, já foi motivo de perturbação, como ele mesmo declarou a Curt Meyer-Clason em carta de 14 de outubro de 1963:

Muito agradeço, festivamente as felicitações por motivo da eleição para a Academia. De fato, andei fugido e escondido, um pouco, por causa dela. Foi mesmo uma distinção que marca e conta; mas, ao lado disso, como sempre com essas coisas, grossa e inquietadora no seu externo acontecer. E eu, que já carrego em mim um incessante e exaustivo pandemoniozinho particular, não agüento muito bem qualquer agitação de fora.¹⁰⁶

A agitação “de fora”, portanto, seria pequena quando comparada às agitações “de dentro”, que segundo o autor corriam por conta da angústia e ansiedade em face da atividade criativa. É o que se depreende, por exemplo, de um debate até certo ponto surpreendente ocorrido em abril de 1959 entre Rosa e Mrs. de Onís. Harriet de Onís acabara de enviar sua prova de tradução de “Duelo” para a apreciação de Rosa, e no dia 10, ainda sem suspeitar da pilha de 204 notas de reparos que vinha em seu encontro, escreve-lhe uma carta em que comunica sua concordância em verter o *GSV* para o inglês: “I know from Mr. Weinstock that you have agreed to their publishing “Grande Sertao” in English. He is very anxious to have me do the translation, and I have said that I would. Que Dios y Vd. me asistan!”¹⁰⁷

Fica clara a ingenuidade da tradutora, que decerto não poderia supor o volume de problemas que a aguardariam na tarefa. Só a exclamação *em espanhol* com a qual encerra um comunicado de tal magnitude, feito com tanta tranqüilidade, já seria motivo

¹⁰⁵ “Praticamente sem opositor – pois o outro candidato, o juiz José Bezerra Gomes, do Rio Grande do Norte, era desconhecido dos acadêmicos – o autor de *Grande Sertão: Veredas* recebeu 34 votos a seu favor sendo ainda computados dois votos em branco.” Jornal “O estado de S. Paulo”, 9 de agosto de 1963. Série “Recortes” do Arquivo Guimarães Rosa, IEB-USP.

¹⁰⁶ ROSA & CMC, p. 124.

¹⁰⁷ “Eu soube do Sr. Weinstock que você concordou com a publicação do “Grande Sertão” em inglês. Ele está muito ansioso para que eu faça a tradução, e eu disse que o farei.”(tradução minha). VERLANGIERI, 1993. p. 81.

suficiente de apreensão para qualquer um que tenha lido uma página sequer do GSV. Imagine o que terá sentido o próprio Rosa ao receber a carta. Sua resposta, escrita em 23 de abril, pode nos dar uma idéia, e pela importância das considerações que contém, o trecho aqui transcrito terá de ser maior que o habitual:

(...) folgo vivamente com a escolha da Amiga para verter o “Grande Sertão : Veredas”; sei que o livro estará em sérias e hábeis mãos, e acredito num brilhante resultado.

Agora, porém, releio a frase final de sua carta :” Que Dios y Vd. Me asistan!” E entro em pânico. Vou-lhe explicar porque.

Decerto que minha simpatia, boa vontade e disposição cooperadora, a acompanharão, estarão presentes. Infelizmente, entretanto, no caso, agora outras, e bem escassas, são as minhas possibilidades. Ou, melhor, falemos de minhas impossibilidades.

E não pense que me refiro apenas à minha reduzidíssima capacidade – a bem dizer quase nula, - quanto ao que se refere ao idioma inglês. O pior, o mais grave, o que realmente me tolhe, é o meu atual estado de saúde (...) pela experiência com “ The Duel”, pude verificar até que ponto uma revisão dessas me excita e angustia, a um grau máximo, extremo (...) a pressão arterial foi logo ao teto, e, mal lhe enviei a última carta, tive de ir para a cama. Assim, se a revisão de apenas uma noveleta, das mais curtas, estória de 29 páginas, produziu tal efeito, o que não haveria de ser, então, com a enorme, grossa e selvagem matéria do “Grande Sertão : Veredas” ?

Note bem, não é só pela extensão “territorial” do trabalho, mas principalmente pela carga de excitação que deflagra, a ansiedade febril que em mim provoca uma tarefa dessas, com seus stress qualitativo, afetivo. (...) É um livro terrível [GSV], não é à-toa que o Diabo é seu personagem (...) Chego a pensar que foi de escrevê-lo, e, mais tarde rever-lhe as provas, que adoeci: eu, que sempre tive a pressão arterial baixa, e que agora passei a tê-la verticalíssima...E, à Amiga, mesmo, rogo que faça um bom checkup médico, antes de atirar-se ao empreendimento da travessia.”¹⁰⁸

Primeiramente, o diplomata João Guimarães Rosa faz o elogio cordial que nunca se esquece de incluir – ainda que em diferentes graus – nas missivas aos tradutores, para em seguida revelar as atribulações de saúde que afinal o impediriam no trabalho conjunto de tradução com o qual Mrs. de Onís contava. No final da carta, recusando terminantemente o papel de revisor das provas, Rosa indicaria para a tarefa uma sua amiga, Nina F. Oliver, professora britânica residente no Rio de Janeiro.

¹⁰⁸ VERLANGIERI, 1993. p. 90. Grifos meus.

O que chama mais atenção no texto de Rosa, são suas considerações acerca do padecimento físico que vinha lhe causando o seu próprio “sistema perfectivista de trabalho”¹⁰⁹. A busca contínua da perfeição a que se obrigava, o árduo processo de reescrita onde a plena satisfação com o resultado alcançado acabara por se tornar uma quimera, vinham lhe cobrar um preço caro, na forma de uma “ansiedade febril” cujo resultado não poderia ser outro a não ser o forte impacto negativo em seu sistema cardiovascular. Em um momento mais tardio, fevereiro de 1965, novamente o autor se refere ao trabalho como fonte de problemas de saúde, desta vez em carta a Curt Meyer-Clason:

Mas, num ponto, penso que vou ao mesmo tempo decepcioná-lo e entusiasamá-lo. É que: não vou ler as *Fahnen*.¹¹⁰ Não quero. Por várias razões. (...) Atravesso um ano muito cheio de obrigações, trabalhos, incumbências, e minha saúde não agüenta. Examinar o livro nas *Fahnen*, com responsabilidade, é tarefa que seria para mim demasiado angustiosa, angustiante* (* Não é pelo tempo e trabalho. É pela coisa em si. Um dia lhe explicarei melhor o fenômeno.).¹¹¹

Aqui, o escritor se recusa a examinar as provas da tradução de *Corpo de Baile*, que o tradutor acabara de concluir. “A coisa em si” a que JGR se refere, parece ser justamente a possibilidade que a tradução – ainda não publicada – lhe oferecia de praticar o perfeccionismo que tanto o angustiava. Uma coisa seria ler a tradução já pronta, fazendo nela pequenos reparos indispensáveis e apenas para o caso de uma segunda edição, outra bem diferente seria o exame das provas, material em estado provisório que lhe permitiria um exame minucioso e conseqüentemente o levaria ao trabalho de re-escrita em conjunto com o tradutor para “melhorar” o texto, hábito quase doentio do qual não conseguia escapar.

¹⁰⁹ ROSA & CMC, 2003. p. 33.

¹¹⁰ “Provas”.

¹¹¹ ROSA & CMC, 2003. p. 235-236.

Assim, culpar a fatura e revisão do *Grande Sertão: Veredas* como origem de seus problemas de saúde é mais do que brincadeira de fundo metafísico. É a revelação da consciência que Rosa tinha da origem principal de suas mazelas físicas e emocionais: a ansiedade, que a partir de seu afã de perfeição, passaria a atacá-lo de modo recorrente, o que se pode deduzir das referências aos problemas de saúde que continuam a aparecer nas cartas a partir desta primeira de 1959, até as queixas precedentes à cerimônia de posse na ABL, prenúncio trágico de sua morte três dias depois.

Essa consciência, entretanto, não terá sido suficiente para fazer Rosa sossegar, pois em 2 de maio de 1959, apenas dez dias após a queixosa carta sobre os problemas de saúde e o auxílio na tradução de *GSV*, Rosa atira-se à correção da segunda prova de tradução de “Duelo” que Mrs. de Onís lhe enviara, redigindo nada menos que 23 novos reparos à tradução, dispostos por longas sete páginas, ao final das quais tece os seguintes comentários:

(...) agora, outra vez, pude verificar, ainda mais, como um exame destes me angustia e piora. Vou, direitinho, agora mesmo, tomar Serpasol e medir a pressão arterial. Sem Mrs. Oliver – veja bem - não acha que a revisão do “Grande Sertão : Veredas” me mataria?(...) P.S.- O desalinho e as imperfeições da carta correm também por conta da pressão alta e da angústia.¹¹²

A desobediência aos conselhos médicos¹¹³, passado tão pouco tempo do quadro quase assustador que traçara para Mrs. de Onís dá o que pensar. Cabe argumentar se, a despeito da veracidade quanto aos problemas de saúde, Rosa não teria se valido destes como boa desculpa para se furtar a um trabalho que na verdade imaginava desgastante demais, qual seja a revisão das provas de um livro muito mais difícil de ser

¹¹² VERLANGIERI, 1993. p. 105.

¹¹³ Segundo a carta de 23 de abril: “(...) isso, por ora, me obriga, sob vigilância médica, a um regime severo, drástico, principalmente quanto a ter de evitar esforços, tensões e fadiga de trabalho intelectual”.

traduzido, vindas de uma tradutora que desde o início apresentava evidentes dificuldades com a língua portuguesa.

Saber qual o seu real estado de saúde naquele momento requer pesquisas impossíveis de realizar no momento, mas em carta de 18 de fevereiro do mesmo ano enviada a Meyer-Clason, encontramos a seguinte referência: “(..) logo em seguida adoeci, seriamente, tive de ficar em longo repouso absoluto, aqui no Rio e, depois, em São Paulo.”¹¹⁴ Dois meses antes se queixara também aos pais, como vemos em carta de 20 de dezembro de 1958:

Ultimamente, não tenho andado bem. Passei mesmo por um susto, há 15 dias. Fui ao médico, fiz todos os exames, e, felizmente, achou-se que não era tão grave. Estou é com a pressão muito alta, eu que sempre tive pressão baixa. (...) tenho de evitar qualquer esforço físico, e as emoções, surpresas, contrariedades, sustos, etc. Fazendo assim - dizem os médicos- poderei chegar aos 90 anos.¹¹⁵

Ou seja, tudo leva a crer que Rosa realmente tenha passado por problemas de saúde de certa gravidade e estivesse, de fato, proibido de cometer excessos. Apesar de seu diploma de médico o escritor não parecia muito determinado a seguir os conselhos de seus colegas, e não conseguia evitar eventuais “recaídas” diante da oportunidade de melhoria de seus textos ou das traduções que acompanhava de perto. Conforme suas próprias palavras, nunca impunemente. O *Serpasol*, mencionado na ocasião como medicamento utilizado para controlar a pressão, deve ter se convertido em companheiro inseparável nas longas sessões de revisão de tradução às quais passaria a dedicar-se desde então.

Estas não seriam, entretanto, a fonte exclusiva de suas preocupações, como as cartas mostram com frequência. Bom exemplo é a carta de 21 de outubro de 1966,

¹¹⁴ ROSA & CMC, 2003. p. 69.

¹¹⁵ ROSA, V. G., 1999, p. 226.

quando desculpa-se com Edoardo Bizzarri por ter de adiar mais uma vez o encontro dos dois em São Paulo:

Bizzarri, de meados de 65 para cá houve tanta coisa sobre mim, tanta carga! (...) Você sabe que sou aqui o Chefe do Serviço de demarcação de fronteiras; e deve ter acompanhado nos jornais o palpitante caso de divergência com o Paraguai, o assunto Sete-quadras. Imagine, pois, o que comigo sucedeu, de junho do ano passado, até julho deste (...) Várias vezes tive de trabalhar aqui no Itamaraty até as 5 horas da manhã... e comparecer no outro dia às 9, para reuniões que duravam o dia inteiro. Tudo isso, sob a circunstância de ser, entre os 80 milhões de brasileiros, o que é pago para cuidar do assunto, debaixo do peso dele. (...) Assim, fiquei fora e longe de tudo o mais, nem me lembrava que eu era o Guimarães Rosa, não respondi às cartas das editoras estrangeiras, perdi dinheiro, sacrifiquei interessantes oportunidades, adoeci mais, soterrei-me.¹¹⁶

Merece citação ainda outra carta que enviara a seu pai, mais de dois anos antes:

Estava também com duas cartas suas, na gaveta, esperando hora para responder. Mas a minha vida aqui é cheia demais de coisas, trabalhos, deveres, sempre prementes, sempre inadiáveis; (...) tenho o serviço no Itamaraty, o trabalho literário, a correspondência com os editores e tradutores estrangeiros, uma porção de obrigações. Muita gente aparece, também, para me ver, querem conversar, não posso enxotá-los embora, devoram o pouco tempo da gente. Enfim, a vida é mesmo coçar-se nas costas e pular num pé só.¹¹⁷

Do discurso que o escritor proferia na intimidade emana a figura de um homem premido por um cotidiano excessivamente atribulado, o que não corresponde à imagem serena, quase de um bonachão que Rosa plasmava quando aparecia em público sorridente, vestido em sua indefectível gravatinha borboleta.

Sintomático que desse período de graves atribulações tenham surgido livros de menor fôlego, como *Primeiras Estórias* e *Tutaméia*, que mesmo demandando grande

¹¹⁶ Esse estado de ânimo de Rosa, muito premido por circunstâncias pessoais e profissionais, é recorrente, em especial nas cartas datadas de seu último biênio de vida. Cabe observar que apesar das queixas Guimarães Rosa não perde o bom humor, conforme se vê no modo como se despede de Bizzarri na mesma carta: “COM ESTA CARTA, despejei-lhe dose de chateação, nada mais. DE ACORDO COM AQUELA DEFINIÇÃO: “Chato - é aquele a quem a gente pergunta *Como vai?* - e ele responde explicando...” ROSA & BIZZARRI, p. 181.

¹¹⁷ Rosa, V. G., 1999. p. 232.

dose de trabalho intelectual, não poderiam nunca comparar-se ao esforço hercúleo que deve ter sido a produção simultânea de *GSV* e *Corpo de Baile*, ambos publicados em 1956.

O arquivo de Rosa também atesta essa preocupação em tentar domar a própria ansiedade, como mostra uma citação datiloscrita encontrada em um de seus cadernos de notas: “Trabalhar com ansiedade em busca de resultados é bem inferior a trabalhar sem tal ansiedade, em calma reflexiva” (Bahhavad Gita – citado por Dag Hammarskjöld)¹¹⁸. A nota, entre duas outras com a tradução de expressões vietnamitas, parece estar ali como espécie de meta a ser perseguida, ainda que nas cartas não exista qualquer referência de Rosa a um eventual arrefecimento dessa ansiedade que tanto o incomodava.

Assim é que para Rosa, os problemas de saúde surgem como fato indissociável de outros dois aspectos importantes: uma predisposição interior, e um comportamento exterior. O primeiro, seu perfeccionismo, traço incontestável de sua personalidade, funcionando como causa, o segundo, sua produção literária, quantitativamente muito menor desde que esses passam a perturbar-lhe, surgindo como consequência.

A saúde atribulada não seria, é claro, causa exclusiva dessa mudança. Só a correspondência com os tradutores terá decerto lhe tomado um tempo enorme, ao lado de seus afazeres profissionais no Itamaraty. Problemas e ocupações que faziam minguar o tempo disponível para a dedicação ao trabalho de criação literária.

¹¹⁸ Caderno 11; Arquivo JGR – IEB; USP. O nome sob o qual se agrupam as escrituras sagradas da Índia (na verdade *Bhagavad-gita*) está grafado incorretamente. Chama atenção também o texto datiloscrito, pouco comum nos cadernos, onde predominam as anotações manuscritas de punho do autor. Pode se tratar de anotação feita pela sua secretária e colaboradora, D. Maria Augusta de Camargos Rocha, a Madú.

1.4 "Inimigos e irritados, meus livros sempre terão de ter"

Além da abordagem da vida do escritor em sua dimensão mais pessoal, as cartas permitem ainda uma outra em que predomine o objetivo de situar o escritor em face dos contextos vários em que viveu, sendo o mais importante, nesse caso, o contexto literário. Especificamente neste, a atividade que merece maior atenção é a crítica literária.

O arquivo de Guimarães Rosa atesta, entre outras coisas, a profunda atenção do escritor para os críticos que se interessavam e escreviam sobre sua obra. Ficou bastante conhecido seu hábito de colecionar qualquer texto, desde a mais ínfima nota, sobre si e seus livros, guardando de cabeça para baixo os que continham opiniões desfavoráveis, tornando-os à posição normal quando o crítico em questão emitia *a posteriori* juízo favorável.¹¹⁹

A série "Recortes" do arquivo é extensa, e cobre os vinte e um anos decorridos desde a estréia na literatura em 1946 até sua morte em 1967. Nesta série predominam os artigos e notícias sobre o autor e sua obra, ainda que existam também aqueles sobre literatura brasileira em geral. O escritor pôde colecionar tanto material não só devido a seu empenho pessoal em guardá-los, mas a colaboradores que lhe enviavam tudo o que viam a seu respeito em jornais ou periódicos de todo o Brasil e do exterior, muitas vezes incitados pelo próprio Rosa. Como na carta de 29 de abril de 1963, quando pede à tradutora Harriet de Onis que "Quando tiver recortes, não deixe de mandar-mos (...)", ao mesmo tempo em que agradece o artigo já enviado pela tradutora, e publicado no "The New York Times" de 17 de abril de 1963.¹²⁰

¹¹⁹ "Num álbum de recortes cuidadosamente preparado, Guimarães Rosa registra aquelas críticas que o consagram e aquelas que, por algum motivo, chegaram a fazer ataques violentos à obra. Estes últimos artigos são colocados de cabeça para baixo." NASCIMENTO & COVIZZI, 1988, p. 52.

¹²⁰ VERLANGIERI, 1993, p. 151.

Bizzarri também envia a Rosa artigos sobre o *Corpo de Baile* italiano em 15 e 25 de junho de 1965: “Mais uma (...). A notinha não é grande coisa e não acrescenta nada às críticas já publicadas. Em todo caso, aqui vai para seu arquivo (que deve ser monumental)”¹²¹.

Esse hábito de procurar e guardar tudo o que saía sobre si não se encerrava em uma compulsão artificial de colecionador. O escritor se empenhava seriamente em ler e comentar com seus tradutores as observações dos críticos, e em muitas de suas cartas – não apenas as trocadas com tradutores – encontram-se menções aos críticos e sinais inequívocos da importância que Guimarães Rosa dava a eles.

O escritor tinha o hábito de enviar os livros aos críticos assim que lançados, e demonstrava sempre fundo interesse quando tinha a notícia de um ensaio a se escrever ou já escrito sobre sua obra. Bizzarri, que na primeira carta à Rosa noticiara o intuito de escrever ele próprio um ensaio interpretativo, recebe forte estímulo do escritor na carta seguinte, urdida no melhor estilo rosiano:

Assim pode imaginar como já estou pedindo a Deus que lhe permita, e mesmo o instigue, constranja, force, obrigue a levar a cabo o ensaio de interpretação crítica sobre toda a minha obra. Já o sonho! – e não por simples vaidade, creia. Mas a gente está sempre precisando de coisas sérias, assim, como confirmação e para ajuda.¹²²

Não falta aqui a advertência quanto à própria vaidade, decerto um dos impulsos decisivos para o interesse do escritor em torno da crítica e dos críticos. José Mindlin, em depoimento recente no Seminário Internacional Guimarães Rosa em comemoração aos cinquenta anos de *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, fala da impressão de

¹²¹ ROSA & BIZZARRI, p. 178.

¹²² ROSA & BIZZARRI, p. 18. Os verbos, alinhavados num “crescendo” dão à passagem um sabor literário que constantemente se infiltra nas formulações epistolares de Guimarães Rosa.

homem vaidoso que Rosa lhe causou logo no primeiro encontro, dizendo em seguida que “vaidade para ele não era problema”.¹²³

Guimarães Rosa também não se furta a fazer juízo de valor da atividade crítica, numa curiosa inversão de papéis que o levará, pelo menos em uma ocasião, a retribuir em tom hiperbólico os elogios que um crítico fizera a seu respeito. Em carta a Curt Meyer-Clason, Rosa lembra o tradutor que “o GRANDE SERTÃO: VEREDAS, como muito bem o viu o maior crítico literário brasileiro, Antonio Candido, obedece, *em sua estrutura*, a um rigor de desenvolvimento musical...”¹²⁴.

O vaticínio, feito no espaço privado da carta parece não ter se repetido em entrevistas ou outras ocasiões públicas, talvez porque o diplomata não quisesse ferir suscetibilidades ao nomear eleitos, granjeando antipatias num meio em que mantinha em geral relações cordiais.

Percebe-se, entretanto – em que pese a diplomacia inerente a si e presente em alguma medida em sua relação com os críticos – que Rosa foi além da leitura cordial e propunha-se um diálogo real com os críticos, estudando com atenção o que era escrito e publicado sobre sua obra, não raro se valendo de questões levantadas pelos críticos como ponto de partida para comentar com os tradutores características específicas da obra.

Na carta de 14 de fevereiro de 1964 para Meyer-Clason, Rosa recorre a esse expediente para destacar um procedimento levantado pelo tradutor na longa missiva anterior, de 22 de janeiro:¹²⁵

¹²³ Seminário Internacional Guimarães Rosa; IEB-USP 15 de maio de 2006.

¹²⁴ ROSA & CMC, p. 115. O crítico é lembrado também em carta inédita ao tradutor francês Jean Jacques Villard: “Antonio Candido será, no momento, e sempre, um dos meus mais queridos e autorizados portavozes.” NASCIMENTO & COVIZZI, 1988, p. 36.

¹²⁵ Trata-se da carta em que Meyer-Clason fala em pormenores da conclusão da tradução de *Grande Sertão: Veredas*.

Acerca do predomínio, na minha linguagem, do “*expressionistisch*” sobre o “*impressionistisch*”¹²⁶, parece-me que a coisa é mesmo assim, como a formulou. Veja isto, por exemplo:

“Entre os processos intensificadores que caracterizam a narrativa de Guimarães Rosa, retardando-lhe o ritmo, está a tendência expressionista para se deter diante das coisas, colocando-se dentro delas, pensando-as e sentindo-as subjetivamente, revelando, assim, em seu processo, as formas, as cores, os sons...” (...) Isto é de uma tese para concurso, de Dirce Riedel, “O mundo sonoro de Guimarães Rosa”, vai sair publicada daqui a uns três ou quatro meses.¹²⁷

As passagens são exemplares do respeito que o escritor nutria pela atividade crítica, encarando-a como processo de contribuição legítimo para o entendimento e enriquecimento da obra, perspectiva que ele mesmo formula em outra carta, desta vez a Edoardo Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963: “Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa ; às vezes (...) Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive que concordar. Algumas delas é que vou expor aqui a Você.”¹²⁸

Rosa desfia então, uma série de observações acerca de sua própria religiosidade¹²⁹, entabulando em seguida explicações em torno das novelas de *Corpo de Baile*. Nesse movimento de “auto-exegese”, se vale de citações literais de textos críticos, sendo as principais delas remetendo ao seu amigo pessoal Paulo Rónai¹³⁰, e destacadas a seguir:

No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão de arte (Como escreveu Paulo Rónai, no livro “ENCONTROS COM O BRASIL” (sic): “A linha simbólica é predominante nos “contos”, onde o enredo, propriamente dito serve antes de acompanhamento”.)

¹²⁶ “Expressionismo” e “impressionismo”, respectivamente.

¹²⁷ ROSA & CMC, p. 170.

¹²⁸ ROSA & BIZZARRI, p. 89.

¹²⁹ O tema da religiosidade está comentado com mais demora no capítulo 2 deste trabalho.

¹³⁰ O crítico húngaro radicado no Brasil seria ainda o organizador dos dois livros póstumos do escritor: *Estas Estórias e Ave, palavra*.

Mais adiante, ao comentar “O Recado do Morro”, recorre de novo a Rónai:

(Veja Paulo Ronai: “Em ‘O Recado do Morro’, testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. (...) Um recado infralógico da atmosfera e da paisagem transmuda-se em verso através da cooperação de uma seqüela de anormais, de senso embotado mas de sentidos apurados.” NOTA: Ao dizer “de sentidos apurados”, Paulo Rónai, agnóstico, deixa de fora, naturalmente, qualquer possibilidade do elemento sobrenatural.)¹³¹

Aqui flagramos a mais evidente inversão de papéis entre autor e crítico, quando o primeiro não só cita uma passagem de texto do segundo, como faz também a crítica da crítica, orientada no caso por um critério de ordem biográfica. Curiosamente, o escritor que tenta às vezes repelir relações diretas entre sua visão pessoal e o reflexo desta na obra, incorre exatamente nessa prática, atribuindo a uma convicção pessoal do crítico a justificativa para o recorte que este opera em sua leitura.

Nessa mesma carta, Rosa se vale ainda de outro crítico, dessa vez ao elucidar pontos importantes sobre o “Cara-de-Bronze” que segundo o próprio Rosa “mandou o Grivobuscar Poesia”¹³²:

Você conhece, aí, o Pedro Xisto, concretista, companheiro dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos ? Ele escreveu formidável série de artigos, descobrindo tudo isto, e mais, sob o título “À busca da Poesia”. O trabalho, com outros, ótimos dos irmãos de-Campos, vai ser republicado, em folheto, aí, breve.¹³³

Alguns anos depois, agora discutindo com Meyer-Clason a tradução de *Primeiras Estórias*, Rosa de novo se socorre em Paulo Rónai para elucidar ao tradutor expressões da fala humilde contidas em “A partida do audaz navegante”:

¹³¹ ROSA & BIZZARRI, p. 92.

¹³² ROSA & BIZZARRI, p. 94.

¹³³ ROSA & BIZZARRI, p. 94.

28 – feliz como se, se, se (Veja, do trabalho de Paulo Rónai: “Observando a fala de pessoas de poucas letras, ou de todo não alfabetizadas, podemos notar quão freqüentemente elas deixam a frase inacabada, como que suspensa, completando o sentido com o silêncio da pausa. Em Guimarães Rosa, o vezo, de tão freqüente, ganha foros de categoria sintática (...) Um jovem crítico, Roberto Schwartz (sic), em sua percuciente análise da linguagem de Guimarães Rosa, chega a ver em tais sentenças inacabadas a chave de toda e expressão do autor.”¹³⁴

O breve apanhado, apenas nas correspondências com tradutores, pois em outras cartas e entrevistas Rosa menciona ainda outros nomes, nos leva a uma lista representativa de críticos em atividade naquele momento, ou seja, meados da década de 1960: Antonio Candido, Dirce Cortes Riedel, Paulo Rónai, Pedro Xisto, Haroldo e Augusto de Campos e Roberto Schwarz. A diversidade dos nomes e linhas teóricas que a lista expõe reflete a atenção que o autor dedicava à fortuna crítica sobre sua obra, lendo com vivo interesse e diríamos mesmo com “necessária humildade”¹³⁵, tudo o que se escrevia sobre sua obra, sem se prender a uma ou outra perspectiva específica. O escritor reconhece tanto o caráter elucidativo, quanto o ainda mais importante papel enriquecedor da atividade crítica, capaz de conferir – a partir da leitura qualificada – novos significados ao texto literário, chegando mesmo a influenciar na visada do próprio autor sobre a obra.

Numa entrevista em que não poupa os críticos de comentários ácidos, Rosa também não se furta a apontar a importância da atividade crítica quando, segundo seu ponto de vista, é bem realizada. Trata-se da famosa entrevista a Gunter Lorenz, crítico ele próprio, e um dos poucos eleitos a desfrutar da predileção do escritor.¹³⁶

¹³⁴ ROSA & CMC, P. 317. A referência de Rónai parece ser ao ensaio de R. Schwarz de 1960, “Grande Sertão: a fala”, no qual o crítico aponta uma certa peculiaridade de “tom” no discurso de Riobaldo, que residiria na estruturação frasal radicalmente segmentada, efeito obtido pelo uso particular da vírgula, elipses, inversões sintáticas, etc. Ver SCHWARZ, 1991, p. 378-381.

¹³⁵ Expressão de Rosa em carta a Curt Meyer-Clason. ROSA & CMC, p. 381.

¹³⁶ Sobre Lorenz, Rosa se refere várias vezes na correspondência com Meyer-Clason, sendo o comentário mais emblemático este da carta de 5 de dezembro de 1966, do qual retirei a expressão supra-citada na última nota: “E que dizer, então, do envio da prova do artigo do Lorenz, tradução para a ‘Humboldt’? É uma mandação-de-brasas apoteótica, um arraso! Tive de recolher-me e rezar, imediatamente, em defesa da necessária humildade.” ROSA & CMC, p. 381.

Após ouvir de Rosa que este não tem “uma opinião muito favorável sobre a crítica”, e que “não é possível dialogar com pessoas que manifestam por escrito a sua incompetência”¹³⁷, Lorenz pede ao escritor a sua caracterização do “crítico ideal”, obtendo então a resposta que se segue:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. Só muito raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão. Mas raramente é assim, quase sempre a crítica não tem valor nem interesse, é apenas uma perda de tempo.¹³⁸

Não há dúvida de que é necessário confrontar as declarações do autor na entrevista ao espaço que deliberadamente dedica aos críticos em sua correspondência. Tomados isoladamente os comentários a Lorenz podem passar a impressão de um escritor que nutre certo desprezo pelos críticos, falando de um “crítico ideal” como se este fosse uma abstração quase impossível de existir no mundo concreto. As cartas aos tradutores mostram que não é bem assim, e que Rosa efetivamente classificaria na categoria de crítico ideal – a partir do critério de que este é responsável por complementar a obra, dialogando com o escritor – pelo menos meia dúzia de analistas contemporâneos seus.

Decerto que a relação do escritor com a crítica pode ter sofrido inflexões no decorrer dos mais de vinte anos de sua atividade como escritor. No primeiro momento, logo após sua estréia com *Sagarana*, Rosa já demonstrava em carta ao tio Vicente Guimarães, sua preocupação com os críticos, nesse caso partindo de razões puramente pragmáticas:

¹³⁷ LORENZ, 1991, p. 75.

¹³⁸ LORENZ, 1991, p. 75-76.

Peço, pois, que Você rabisque, ou datilografe os nomes do figurões (não só os que mantêm seções regulares ou rodapés, mas também os que às vezes perpetram artigos e artiguetes sobre as novidades literárias). (...) Além de outros nomes, que Você indicará, pediria os atuais endereços dos seguintes rapazes: Oscar Mendes, Aires da Mata Machado, Alphonsus de Guimarães Filho, Mário Matos e do nosso amigo João Gomes Teixeira.¹³⁹

A questão aqui, como o próprio Rosa admite a certa altura da carta é “ajudar um pouco o meu editor”, ou seja, a ação prática, de divulgação da obra, nesse caso especificamente voltada ao público mineiro. É certo que se tratava então de um momento muito diferente, quando o escritor ainda não desfrutava da celebridade experimentada durante os anos em que se correspondeu com os tradutores.¹⁴⁰ Mesmo com a celebridade, entretanto, quando não precisava mais estimular o apetite da crítica, Rosa continuava muito atento a ela, como bem mostram as freqüentes citações nas cartas. Críticos que conheceram o autor confirmam o interesse, acrescentando que a vaidade intelectual seria um de seus propulsores mais diretos.

Ainda, porém, que sabedor da importância dos críticos e da crítica, e feliz com a recepção positiva e a interlocução estimulante que estes representavam, Rosa não deixava de acautelar-se – ou irritar-se, como parece ser o caso da entrevista a Lorenz – com certas peculiaridades que julgava flagrar no comportamento dos críticos. Nesse sentido, é reveladora uma anotação encontrada em um de seus cadernos, pertencentes ao arquivo depositado no IEB, onde traça um retrato irônico e ambíguo dos críticos a partir de uma curiosa comparação:

¹³⁹ GUIMARÃES, V., 2006, p. 129.

¹⁴⁰ Cerca de um ano mais tarde Rosa escreveria a longa carta ao tio em que lhe fala da “construção literária” na literatura brasileira contemporânea: “Se você ler o que têm escrito os nossos melhores críticos (Antônio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Almeida Sales, etc.), nos últimos 5 anos, poderá sentir a “virada”. GUIMARÃES, V., 2006, p. 134.

“OS GATOS”

“Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, e fez o crítico à semelhança do gato.

Ao crítico deu ele, como ao gato, a graça ondulosa e o assopro, o rom-rom e a garra, a língua espinhosa e a *calinerie*¹⁴¹. Fê-lo nervoso e ágil; refletido e preguiçoso; artista até o requinte, sarcasta até à tortura, e para os amigos bom rapaz [etc.]”¹⁴²

Ainda que não exista referência, a forma faz supor se tratar de uma citação de segunda mão, ao invés de criação do próprio escritor. De qualquer modo, reflexão original, ou citação de terceiros, a passagem não terá sido copiada à toa. Não deixa de ser curioso que, ao efetuar a aproximação entre o crítico e um determinado animal, Guimarães Rosa tenha escolhido justamente o gato. Em seu universo ficcional são conhecidas as relações que faz entre características humanas e determinados animais, espécie de antropomorfização em que são sempre levadas em conta as particularidades aparentes do bicho escolhido. Kathrin Rosenfield estabelece uma aproximação a partir desse elemento comum entre os contos de Rosa e o “o gênero, tão germânico e anglo-saxão, dos *Tiergeschichten* (história de animais), que exemplificam certos vícios e virtudes humanas no espelho dos companheiros animais, cães, gatos, burros, bois...”.¹⁴³ O exemplo clássico é o burrinho pedrês que dá título ao conto inicial de *Sagarana*, “bom como nenhum outro existiu ou pode haver igual”, e, sobretudo, animal humilde, mas também malicioso, capaz de partir da sua pequenez e subalterna condição para suplantiar os dramas nos quais os grandes perecem.¹⁴⁴ Em 1964, quando Mrs. de Onis passa a assinar suas cartas como “Burrinha Pedrês” (“With kind regards, I am, a sua

¹⁴¹ “Afago”

¹⁴² Caderno não-identificado; Arquivo JGR; IEB-USP.

¹⁴³ ROSENFELD, 2006, p. 38.

¹⁴⁴ Kathrin Rosenfield cita o caso em “João Guimarães Rosa: contista de *Sagarana*”: “O burrinho é o perfeito reflexo dessa vida acuada, na qual só sobrevivem os que têm a calma esperteza de aproveitar qualquer momento para descansar e qualquer meio para repor as forças, no meio do turbilhão de dificuldades que ameaçam moê-los.” ROSENFELD, 2006. p. 63.

miúda, resignada , e teimosa Burrinha Pedrês”)¹⁴⁵ Rosa lhe responde: “P.S.: Achei interessante assinar a “Burrinha Pedrês”. Porque, eu, também, quando escrevi o conto, me considerava o Burrinho, eu mesmo.”¹⁴⁶ Estaria o escritor aludindo à sua condição de ilustre desconhecido que com humildade e malícia, se fingindo de morto e como quem não quer nada enfrentaria logo público e críticos na prova de fogo do primeiro livro?

No caso específico da aproximação entre os críticos e os gatos, chamo atenção para duas questões. Primeiro, o fato de se tratar de um animal da predileção do escritor, como atesta o seu arquivo. Rosa teve muitos gatos, fazendo anotações sobre eles em seus cadernos. Num deles lê-se a “nota de falecimento” da gata Xizinha, disposta como espécie de apontamento em um diário, coisa bastante incomum nos cadernos do escritor: “16 de agosto de 64 – Xizinha morreu. Tristeza. Fora operada na terça.”¹⁴⁷ Em outro caderno encontram-se ainda 4 páginas datiloscritas apenas sobre os felinos, e até mesmo dentre as fotos mais conhecidas de Rosa, figuram algumas em que o vemos posando com um de seus gatos.

Decerto que o escritor não associaria esse bicho a uma espécie de profissional pela qual não nutrisse qualquer simpatia – ou pelo menos um vivo interesse – levando a crer que sua opinião sobre os críticos seria predominantemente positiva. Tal constatação não explica de todo o problema, e leva a uma segunda questão, qual seja os elementos comuns que servem de base à aproximação, sugerindo matizes na visão simpática acima destacada.

Ao verificarmos as características a partir das quais o escritor estabelece a aproximação entre críticos e gatos, vemos ressaltar em primeiro plano a ambigüidade, dada a partir dos predicados contraditórios que, segundo a citação, seriam marca do

¹⁴⁵ VERLANGIERI, 1993, p. 208.

¹⁴⁶ VERLANGIERI, 1993, 219.

¹⁴⁷ Caderno 9; Arquivo JGR; IEB-USP.

comportamento dos críticos e dos gatos, permitindo entrever ao mesmo tempo o misto de irritação e admiração que os intérpretes de sua obra, bem como seus bichos de estimação, deviam lhe causar. Ambos seriam dotados de um tipo de afeição híbrida, no estilo “morde-e-assopra”, que – se não podemos dizer que seja sempre imanente ao crítico – combina bem com a imagem predominante do gato dada pelo senso comum. Além disso, ficaria apontada ainda uma espécie de política de compadrio, (“para os amigos bom rapaz”) frequente na relação entre críticos e escritores. Mais uma forte motivação para que Rosa – cioso e preocupado com a sua imagem e o reconhecimento de sua obra – buscasse não se indispor com o meio? O certo é que a formulação – irônica e até mesmo misteriosa, sem indicação de autoria – mostra que tanto com gatos quanto com críticos, Rosa parece ter experimentado uma relação ambígua de amor e ódio, mas nunca de indiferença e não raro de fascínio e admiração.

1.5 “O nacional movimentão”

Nem só de literatura vive um escritor. Nada mais natural, portanto, que nas cartas que troca com seus tradutores, ele não se restrinja estritamente ao âmbito literário, tecendo considerações sobre temas diversos, como, por exemplo, o contexto político em que vive. Guimarães Rosa fazia questão de dizer que a política era assunto que não lhe interessava, como se lê na entrevista a Gunter Lorenz, citada adiante. A verdade dessas afirmações deve ser posta em questão, inicialmente à luz dos compromissos a que o escritor se via obrigado por conta de sua profissão.

Em Seminário comemorativo dos cinquenta anos de *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, Antonio Candido conta como saiu em defesa de Rosa no Congresso

Internacional de Escritores em Gênova¹⁴⁸, quando os participantes brasileiros cobravam do mineiro de Cordisburgo um posicionamento diante da polêmica em torno de questões políticas que havia se instalado. Candido relatou que, na ocasião, lembrou aos seus colegas que Rosa não poderia se manifestar publicamente em face das causas da esquerda defendidas pela maioria, pois era funcionário de carreira do Itamaraty, logo subordinado às ordens do regime de força então instalado no Brasil.

O próprio crítico lembrou, no entanto, que em uma conversa com o escritor sobre o caráter político que o congresso vinha ganhando, este havia lhe dito que “o problema social é um falso problema, o único problema real é saber se Deus existe”¹⁴⁹, reafirmando seu desinteresse pelos assuntos “mundanos” em contraponto ao apetite infinito pelo espiritual e o transcendente.

Esse desinteresse, acompanhado às vezes pelo horror ao engajamento, postura que lhe seria cobrada não só no congresso de Gênova, tem sido apontado pela crítica e historiografia literária apenas com muita parcimônia, talvez pelo fato de que os posicionamentos políticos de Rosa, quando ele os manifestava, não coincidissem com o que os seus admiradores desejassem. Na introdução de seu estudo sobre *Grande Sertão: Veredas*, Willi Bolle faz um comentário que permite notar ao mesmo tempo a peculiaridade de tais posicionamentos e a ausência de debate sobre o assunto: “De acordo com uma fórmula, da qual talvez não exista registro escrito, mas que circulou entre os comentaristas, Guimarães Rosa era um revolucionário da linguagem, mas politicamente reacionário”.¹⁵⁰

O crítico faz a constatação para em seguida tomá-la a contrapelo, na medida em que propõe com seu estudo mostrar a “contribuição específica do romance de

¹⁴⁸ “Congresso de Escritores Latino-americanos”, realizado em Gênova em janeiro de 1965. Foi também nessa ocasião que Rosa concedeu a entrevista a Gunter Lorenz.

¹⁴⁹ *Seminário Internacional Guimarães Rosa*. IEB/FFLCH. USP, maio de 2006.

¹⁵⁰ BOLLE, 2004, p. 25.

Guimarães Rosa ao conjunto dos retratos do Brasil”, sob uma perspectiva que vai de encontro à noção do escritor como um homem reacionário. Tarefa difícil a daqueles que pretendem mostrar o extrato histórico e social da obra de um escritor que dizia olhar sempre para a transcendência. Não se deve esquecer, no entanto, que o autor nem sempre é um bom juiz de sua obra, e que não se pode tomar suas afirmações como únicas balizas de seu trabalho. Por mais que um escritor não tenha no horizonte de interesses imediatos o social, o histórico ou o político, sua obra fatalmente estará permeada por esses elementos, e será sempre possível desentranhar da forma literária – às vezes mais, às vezes menos – a dimensão social representativa de um povo ou de uma época.¹⁵¹

Com essa breve digressão não pretendo avançar uma análise e interpretação da obra de Rosa a partir do viés sociológico, trabalho realizado por críticos como Heloísa Starling, Luiz Roncari ou o próprio Willi Bolle, e um tipo de recorte sempre possível e legítimo. O aspecto que pretendo destacar é muito diferente, e não está na obra ficcional, mas nas cartas do escritor: as posições políticas pessoais que manifestou e o modo como essas manifestações se articulam a características gerais de sua subjetividade.

Conforme mencionei anteriormente, tais manifestações eram raras, na medida em que os compromissos profissionais de Rosa desaconselhavam envolvimento na política, mas em duas de suas cartas encontram-se comentários bem diretos sobre um importante momento da vida política brasileira. Tratam-se de cartas endereçadas a Harriet de Onís e Edoardo Bizzarri, datadas respectivamente de 3 e 7 de abril de 1964, e refletem o modo entusiástico como o diplomata Guimarães Rosa reagira ao golpe de estado recém-impetrado pelas forças militares naquele ano:

¹⁵¹ Procedimento de interpretação que está descrito em minúcia por Antonio Candido em “Crítica e Sociologia”, in: CANDIDO, 2000, p. 5-16.

a Harriet de Onís:

E – como a Senhora terá acompanhado pelos jornais – o grande movimento cívico-militar que nos livrou de J. Goulart e seus perigosos agitadores se desenrolava aqui. (...).

Dois coisas me confortam, imensamente, no momento. Sua esplêndida “performance” com o nosso “The Little...Donkey. E o fato de a rebelião contra o Governo ter partido do nosso Estado de Minas Gerais, e as tropas que se arrojaram, rápidas e disciplinadas, maciçamente, contra o Rio de Janeiro, foram as de Minas: descendo das montanhas, a nossa gente do sertão, do Grande Sertão, das Backlands.”¹⁵²

E a Edoardo Bizzarri:

“Desde sua carta, última, amiga, boa, data de 12 de março, muita coisa houve, além do nacional movimentão. (...) no dia 3, quando maiores eram aqui a atmosfera militar e o entusiasmo patriótico, chegou-me outro telegrama deles [dos editores italianos] (...).¹⁵³

Tais comentários de Rosa, absolutamente espontâneos, revelam como para além dos compromissos protocolares do Itamaraty, sua adesão ao golpe de 1964 dá-se principalmente por simpatia pessoal ao movimento (ou antipatia ao governo Jango), posicionamento à direita que lhe será cobrado em anos posteriores pela intelectualidade brasileira e até mesmo fora do Brasil.

Numa análise mais distanciada daquele momento político e de seus desdobramentos parece possível dizer que o comportamento de Rosa sugere mais omissão que adesão, postura que ele próprio admitia, como ao tratar da polêmica com Miguel Astúrias na entrevista concedida a Gunter Lorenz por ocasião do “Congresso de Escritores Latino-Americanos” realizado em Gênova em 1965:

¹⁵² VERLANGIERI, 1993. p. 261 e 264.

¹⁵³ ROSA & BIZZARRI, 2003. p. 148 e 149.

Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto, que não deveria se ocupar de política (...) a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata, político nunca fui.¹⁵⁴

A frase revela a clara disposição de Rosa contra qualquer tipo de engajamento político, algo tão em voga naquele momento histórico, tanto no âmbito doméstico quanto num contexto internacional. No primeiro caso, mesmo a adesão inicial ao regime de exceção, não seria um posicionamento isolado seu, mas antes uma tendência que não poderia ser chamada de minoritária no espectro de forças da época.

Em sua reunião de crônicas publicadas logo após o abril de 1964, Carlos Heitor Cony, adversário ferrenho de primeira hora do golpe, admite que o “movimento que depôs o Sr. João Goulart contou com as simpatias de alguma parte da população.”¹⁵⁵ É importante considerar que a carta de Rosa foi escrita logo após o golpe, e antes do Ato Institucional número 1, que seria editado no dia 10 de abril, abolindo parte das liberdades civis e instalando de fato uma ditadura no país.

Não há nas cartas qualquer menção posterior aos acontecimentos que se seguiriam e que afetavam significativamente grupos como o dos escritores, atingidos pela instauração da censura. De qualquer maneira, não há como negar que a mera omissão do escritor em face de tais acontecimentos, em contraste ao incontestado elogioso das duas cartas de 3 e 7 de abril, fazem supor que o posicionamento pessoal de Rosa seria mais favorável do que contrário aos militares.

Mesmo se tomarmos as cartas de Harriet de Onís e Bizzarri notamos um tom diferente daquele manifestado por Guimarães Rosa. Mrs. de Onís escreve em 2 de abril, logo após o golpe: “I am disturbed about the news from Brazil, but I have confidence

¹⁵⁴ LORENZ, 1991. P. 62.

¹⁵⁵ CONY, 2004. p. 25.

that, as usual, you will find a jeito to take care the situation”¹⁵⁶. Bizzarri, em carta de 27 de abril, menciona “as perturbações políticas e postais deste abril”, sem entrar em maiores detalhes sobre o que acontecia em São Paulo, mas mencionando que recebera a carta de Rosa escrita no dia 7. No mínimo, fica claro o contraste entre o tom preocupado dos tradutores e o inequívoco tom festivo das cartas de Rosa, que não faz qualquer comentário que dialogue com as preocupações de seus tradutores, reafirmando assim seu apoio e confiança incondicionais no novo regime.

A questão é espinhosa e comumente escamoteada nos trabalhos que abordam a biografia do escritor. Falar em convivência pode ser excessivo, enquanto por outro lado se restringir ao termo “omissão” pode soar condescendente.

Nelson Rodrigues, intelectual que na época parece ter esposado posição semelhante, sempre se manifestou abertamente em favor do regime, sofrendo inclusive contínuo patrulhamento das forças de oposição. Por comparação seria possível dizer que Rosa optou simplesmente por não se meter na questão, por temperamento e por obrigação profissional de diplomata de carreira. O caso é que faltam subsídios documentais que permitam um julgamento conclusivo. De fato, em toda a correspondência a que tive acesso inexistem outras menções à situação política do país, enquanto o arquivo do escritor, em que pese seu perfil enciclopédico de coleção sobre os mais variados temas, não conta com nenhum material ou anotação específica sobre política.

Segundo o diplomata Mário Calábria, correspondente e amigo do escritor, “a política não lhe interessava, interessavam-lhe os homens que fazia política”.¹⁵⁷ Assim, nesse quesito tão importante para a composição de um perfil biográfico-intelectual, a contribuição que as cartas oferecem é pequena, e o traço mais revelador da

¹⁵⁶ “Eu estou perturbada com as notícias do Brasil, mas tenho confiança que, como sempre, vocês vão encontrar um jeito de cuidar da situação”. VERLANGIERI, 1993, p. 259 (tradução minha).

¹⁵⁷ CALÁBRIA, 2003, p. 39.

correspondência nesse caso será talvez esta quase ausência de dados, capaz de apontar o também pequeno espaço que o assunto parecia ocupar na vida de Guimarães Rosa.

1.6 "O que há Bizzarri, é o diabo (desculpe-me botá-lo assim encostado a Você)"

Em toda a correspondência há muito mais conexões entre o texto das cartas e a vida de Rosa do que as entabuladas neste capítulo. Alguns temas, como o seu trabalho cotidiano no Itamaraty é referido com recorrência, o mesmo ocorrendo com as considerações de Rosa acerca de seu processo de criação, que serão discutidas oportunamente.

O recorte aqui operado privilegiou temas que pudessem oferecer um pequeno vislumbre – deliberadamente panorâmico – da subjetividade do escritor, e de como suas disposições pessoais influenciavam o modo como se relacionava com sua obra, sendo também influenciadas e às vezes mesmo transformadas por ela, em ambos os casos procurando fugir da caracterização de homem genial quase sobre-humano que às vezes sobrepára em estudos dessa natureza.

A realização literária de êxito comumente deriva de um conjunto de fatores, entre os quais pode estar o trabalho árduo, e esse sem dúvida é o caso de Rosa. Logo, o perfil que ressalta das cartas que escreve é muito mais humano do que possam pretender os seus mistificadores, ainda que o próprio Rosa em alguns momentos goste de alimentar o mito, se auto-nomeando de “pactário” ou “vaqueiro”. Declarações como essa fazem parte da encenação de uma personagem – processo inerente ao escritor de cartas – e é tarefa do crítico apontar tal encenação. O que há, porém, no caso de

Guimarães Rosa, “é o diabo”.¹⁵⁸ Ou seja, a análise puramente objetiva, que tente escapar ao contraditório, sem levar em conta o aspecto *demoníaco*¹⁵⁹ de qualquer subjetividade que se encene, – verá frustradas suas disposições.

Parece impossível enquadrar Guimarães Rosa a partir de uma personalidade determinada e esboçada em suas cartas. Sua escrita epistolar, a exemplo de suas narrativas ficcionais, é também bastante sedutora, além de a todo tempo afirmar e negar verdades instáveis. Para mediá-la, portanto, é preciso estar sempre atento, mantendo o devido distanciamento, ainda que em alguns momentos o leitor se encante com suas tiradas espirituosas e explicações paradoxais. Daí a importância da atitude crítica – que procurei explicitar na introdução do trabalho e aplicar no seu decorrer – de desconfiança diante do discurso das cartas, freqüentemente o “espaço de uma encenação”, conforme destaca Julio Castañon Guimarães.¹⁶⁰

Guimarães Rosa, ao escrever suas cartas fazia, definitivamente, literatura. A maneira humorística com que se dirige com freqüência a Bizzarri, como nesse exemplo que acabo de destacar, confere a algumas de suas cartas o sabor de uma crônica. Textos que, mesmo prescindindo do cuidado meticuloso de elaboração que o guiava na fatura das obras, conservam a função literária no nível formal, operando aproximações engenhosas e recorrendo aqui e ali às inversões de sintaxe ou mesmo aos neologismos dos quais o autor tanto gostava.

¹⁵⁸ Ao se desculpar com Edoardo Bizzarri sobre os sucessivos adiamentos de sua ida a São Paulo, Rosa culpa o excesso de trabalho – diplomático e literário – que lhe pesava sobre os ombros na ocasião. O sabor literário do gracejo de Rosa é inegável, residindo na aproximação artificiosa operada apenas pela estruturação da frase: “(...) não poderia ir até aí a 25 deste, como meu coração queria e me parece mais que um dever (...). O que há, porém, Bizzarri, é o diabo. (Desculpe-me botá-lo assim encostado a Você).” ROSA & BIZZARRI, p. 173.

¹⁵⁹ Entendido aqui como “o arquétipo de todas as divisões do ser”, conforme apontado por A. Candido no prefácio de *Tese e Antítese* e fio condutor das análises reunidas no livro. CANDIDO, 2000, p. III.

¹⁶⁰ Vide Introdução.

Na carta de 11 de dezembro de 1963 o autor recorre ao “discurso engenhoso” clássico de aproximação de opostos para comentar com elegância e respeito o traumático assassinato do presidente Kennedy, citado por sua tradutora na carta anterior:

Aqui, também, foi um tremendo choque, triste golpe, profundo, a morte de Kennedy. Pode-se dizer que o Brasil inteiro sofreu e manifestou sinceramente seu desolado pesar. Até hoje. Realmente, o mundo ficou mais murcho, mais escuro. Mas, mais clara, é a grata amizade, e melhor a viva lembrança do Seu.¹⁶¹

A aproximação artificiosa entre claro-escuro, que seria tão ao gosto de um poeta barroco, é mais um dentre os muitos recursos usados por Rosa para dar sabor literário às cartas que escreve. O tom humorístico se infiltra discretamente mesmo quando seu interlocutor é um homem sério como Curt Meyer-Clason, a quem Rosa parabeniza pelo filho que está a caminho com a advertência: “espero que não vá se chamar Curt Marius Riobaldo...”¹⁶²

Finalmente, para aqueles que, como Guimarães Rosa, vêem a literatura como atividade permeada por influências misteriosas e referências místicas, a última carta escrita a Edoardo Bizzarri, um mês antes do falecimento do escritor, guarda, no mínimo, uma simbologia mórbida, quase profética:

Bizzarri, meu caro, agora não escrevo mais, estou em luta com o discurso que terei de proferir na Academia Brasileira de Letras, onde, enfim (depois de eleito há 4 anos e meio) tomo posse, se Deus quiser, no dia 16 de novembro proximíssimo. Não haverá traje de rigor nem convites impressos; mas, Você e Olga, meu coração convida. Espero, depois dessa data, e no ano que vem, estar muito mais libertado, leve, disponível.

Aí, então...

¹⁶¹ VERLANGIERI, 1993. p. 183.

¹⁶² ROSA & CMC, p. 186. A referência é dupla: ao protagonista de *Grande Sertão: Veredas* e ao diplomata Mário Calábria, que trabalhou em intensa colaboração com Meyer-Clason na tradução do romance.

Abrace, forte o seu
com afeto, grato,
Guimarães Rosa.¹⁶³

Lendo a carta à luz da perspectiva platônica da morte como libertação, em alguma medida esposada por Guimarães Rosa, seu enunciado parece de fato profético. O autor, que tanto temia a posse na Academia, prevendo que talvez pudesse não suportar a emoção do momento, perpetra em seu último relato a Bizzarri, uma não-deliberada “premonição” tão a seu gosto de homem místico. Realçar essa perspectiva é também chamar atenção para um aspecto indissociável da personalidade do autor, deliberadamente excluído deste capítulo para ser tratado, em seguida, a partir de um corte mais vertical e em relação mais estreita com a obra literária: sua religiosidade.

¹⁶³ ROSA & BIZZARRI, p. 191.

2. A RELIGIOSIDADE MISTURADA

“Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...Uma só, para mim, é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo.”

(Grande Sertão: Veredas)

Em diversas passagens de sua correspondência Guimarães Rosa se manifesta quanto ao papel central ocupado pela religião em sua vida e quanto ao peso significativo desta na composição de sua visão de mundo. Essas manifestações variam do mais corriqueiro e prosaico até reflexões mais demoradas sobre a condição humana diante do sagrado ou especulações em torno da transcendência e da imortalidade da alma.

Mesmo em simples despedidas ou agradecimentos, o escritor usa fórmulas como “Que tudo corra bem, e Deus conosco” ou “Deus lhe pague, por tudo”¹⁶⁴. Fala de seu hábito de rezar, e do modo candente como se sente impelido a fazê-lo, às vezes devido a um instante de tristeza, noutras como “calmante” em vista de uma situação qualquer de agitação. É o caso da carta de 5 de dezembro de 1966, quando a prece é defesa contra a excitação provocada por um acontecimento feliz, conforme relata ao acusar o recebimento de um artigo elogioso escrito por Gunter Lorenz: “É que dizer, então, do envio da prova do artigo do Lorenz, tradução para a *Humboldt*? É uma mandação-de-

¹⁶⁴ Ambas para a tradutora americana, Harriet de Onís. Respectivamente: VERLANGIERI, 1993, p. 118 e p.130.

brasas, explosão apoteótica, um arraso! Tive de recolher-me e rezar, imediatamente, em defesa da necessária humildade”¹⁶⁵

Outras vezes, as alusões são mais diretas, como no elogio a Meyer-Clason em que destaca a religiosidade de ambos como traço central da afinidade entre eles “ (...) comprovada capacidade do Amigo – afim com o autor, em poesia, gosto da palavra, e pendor religioso, metafísico.”¹⁶⁶

A religiosidade terá mesmo sido um ponto de contato determinante entre Guimarães Rosa e Curt Meyer-Clason, afinidade referida com recorrência pelo escritor: “somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica”.¹⁶⁷ Numa entrevista de Rosa, inclusive, essa tendência do tradutor mereceu críticas do entrevistador, que a julgava excessiva. Curt Meyer-Clason foi caracterizado por Fernando Camacho nos seguintes termos: “é bastante místico, ele tem propensões místicas, dá preferência a interpretações místicas, mesmo quando o assunto é bem terra a terra e nada tem de místico”. Guimarães Rosa, numa afirmação muito semelhante a que já fizera a Meyer-Clason, vai em defesa do tradutor, ao dizer que “ele tem muita semelhança, muito parentesco comigo: ele é poeta e tem também uma abertura religiosa muito grande. Isso é muito importante. Muito importante.”¹⁶⁸

Sem alongar por enquanto as relações entre a religiosidade de Rosa e sua projeção na obra – que serão retomadas oportunamente – cabe notar como o comentário, além de reforçar a afinidade revelada na carta a Meyer-Clason, mostra a importância que Rosa dava a esse aspecto, considerando o pendor religioso como característica

¹⁶⁵ ROSA & CMC, p. 381.

¹⁶⁶ ROSA & CMC, p. 180.

¹⁶⁷ ROSA & CMC, p. 238.

¹⁶⁸ Na transcrição da entrevista de Camacho o nome de Meyer-Clason não aparece: “Todavia o (nome inaudível) é bastante místico (...)”. Segundo o próprio Camacho a transcrição da gravação tinha realmente muitos problemas, o que não descarta uma motivação ética para a supressão do nome do tradutor. De qualquer modo, pela seqüência da conversa e pelos comentários de Rosa fica claro que se tratava de Curt Meyer-Clason. CAMACHO, 1978, p. 47.

desejável de um tradutor e incentivando as interpretações da obra que iam nessa direção.¹⁶⁹

Ainda no capítulo das manifestações espontâneas de Rosa que denotavam sua religiosidade, cabe lembrar exemplos encontrados na correspondência diversa, como uma carta de 5 de fevereiro de 1963 a Murilo Mendes, destinatário cujo conhecido fervor cristão decerto terá incentivado Rosa a incluir a seguinte nota de despedida: “Tudo o mais é afeto. ‘Deus é amor’. Lembranças. Homenagem à Saudade, que você lhe levará, peço, com as palavras mais belas.”¹⁷⁰

De saída fica claro como a variada gama de textos de natureza pessoal de Rosa, bem como os depoimentos de amigos e familiares, indicam realmente que estamos diante de um homem religioso, aparentando às vezes ser mesmo um místico. Se por um lado, entretanto, é fácil afirmar sem matizes essa religiosidade, torna-se complexo, por outro, entender como ele a vivenciou, a visão que tinha das religiões, e os motivos que alimentavam esse interesse.

Ao alinhar as diversas passagens em que o escritor tratou do assunto falando a interlocutores diferentes, bem como os depoimentos de terceiros sobre esse mesmo tema, chega-se um mosaico de referências distantes entre si, predominantemente da tradição ocidental, mas também da oriental. Essa visão religiosa compósita, ou diria mesmo a experiência religiosa pessoal do escritor conforme ele a manifestou em diferentes instâncias – às vezes indiretamente – é marcada em sua constituição primária por uma peculiaridade: a indeterminação. No discurso autobiográfico que o autor enunciou em âmbito epistolar ou em entrevistas, os temas propostos pelas diversas filosofias e doutrinas espirituais que estudou, conheceu e efetivamente experimentou,

¹⁶⁹ Outra observação a fazer é quanto à diplomacia de Guimarães Rosa em relação a qualquer crítica referente aos tradutores. É clara sua preocupação em defender invariavelmente seus tradutores de qualquer crítica, tecidas exclusivamente para os mesmos e apenas no espaço reservado das cartas.

¹⁷⁰ ALÇADA, 1987, p. 62.

aparecem misturados, numa espécie de amálgama em que não apenas fica difícil distinguir precisamente as fontes de onde foram retirados, mas no qual também é impossível a determinação de precedência de uma dessas doutrinas sobre as demais.

Numa visada ampla que extrapole os limites da sempre muito pessoal questão da fé, tal indeterminação chega mesmo a ser um princípio que percorre e organiza os discursos do escritor, sejam quais forem os temas sobre o qual este se pronuncia. Portanto, a escolha da religiosidade como tema de um capítulo deste trabalho, se deve primeiro ao fato de se tratar de um campo privilegiado de interesse para Guimarães Rosa, e logo um assunto sobre o qual comenta com frequência em suas cartas e entrevistas. Uma segunda e mais importante justificativa – decorrente da primeira – está na percepção tentativamente demonstrada no decorrer do capítulo, de que justamente por se tratar de um assunto tão importante para o escritor, a discussão sobre religião seria um momento ímpar que possibilitaria flagrar com exemplos concretos o instante de atuação da indeterminação funcionando como elemento organizador do discurso e do pensamento do escritor. Aproveitando o ensejo da justificativa parece cabível finalizar acrescentando a contrapelo que a escolha da temática não se pauta pelo objetivo de aderir a uma perspectiva específica, qual seja a dimensão esotérica ou espiritualista da obra e pensamento de Rosa, o que inseriria este trabalho numa linhagem de estudos interpretativos não condizentes com a sua natureza específica. Tais trabalhos, realizados com brilho por pesquisadores como Suzi Sperber, Heloisa Vilhena de Araújo, ou Consuelo Albergaria, entre outros, serão devidamente citados no decorrer do estudo como suporte à exploração das reflexões colocadas a partir das cartas de Rosa.

Começando por uma quase obviedade, nessas cartas nota-se em primeiro plano a predisposição intrínseca do escritor para o misterioso, o místico, o inexplicável, para ficarmos com expressões dele próprio. No nível semântico, portanto, a indeterminação

já se insinua, por meio de uma aparentemente deliberada opção do escritor de não precisar os termos em que se expressa quando deseja se referir à dimensão espiritual.

Em carta a Bizzarri, Rosa dirá que “no sertão (...) a magia é inseparável de todos os aspectos da vida”, revelando como o seu olhar para o universo sertanejo e para o mundo estaria fatalmente mediado pela crença no transcendente e no mágico. “Leitor onívoro de literatura e religião”, como informa Alfredo Bosi na apresentação da correspondência com Bizzarri, Rosa desfila pelas cartas a sua erudição no campo das filosofias espiritualistas, indicando aos tradutores as fontes primárias de onde retirou a matéria para compor personagens e situações onde o elemento místico é determinante: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e os Upanixades, com os evangelistas e São Paulo, com Plotino, Bérqson, Berdiaeff – com Cristo, principalmente.”¹⁷¹ Rosa propõe uma enumeração quase arbitrária tanto dos termos em que predica aquela dimensão outra, “supra-sensível” em oposição ao mundo físico, quanto das leituras que o influenciaram, sugerindo como o panorama espiritual que eventualmente queria compor no plano literário seria amalgamado e desprovido de qualquer rigor taxonômico ou pretensão elucidativa capaz de perturbar a significação eminentemente instável de seu discurso ficcional. Nesse sentido, criaturas e criador se confundem, na medida em que no plano estritamente pessoal o escritor também terá vivenciado uma experiência religiosa sempre múltipla e movente.

Esse interesse de Rosa pelas religiões foi apontado de modo sistemático no excelente trabalho de Suzi Frankl Sperber, que contém um levantamento da biblioteca pessoal do escritor e no qual a ensaísta elege o estudo das leituras espirituais de Rosa como foco central do estudo. Diz Sperber:

¹⁷¹ ROSA & BIZZARRI, p. 90.

O próprio Guimarães Rosa disse a Edoardo Bizzari¹⁷² que os temas espirituais lhe eram os mais importantes, o que fica amplamente confirmado pela existência de uma pasta preparada para publicação sob o rótulo “Revivência”, contendo apenas textos espirituais. Estes motivos levaram a opção principal por este filão.¹⁷³

Suzi Sperber demonstra em seu trabalho quais leituras espirituais predominaram em diferentes períodos da vida do escritor, e seu levantamento atesta a profusão e diversidade dessas leituras, que vão das mais antigas tradições orientais, como o Chandgoya Upanishad, até os jornais da “Christian Science”, seita esotérica norte-americana de fundamentação teórica bastante duvidosa.¹⁷⁴ Como diz Bosi, estamos diante de um “leitor onívoro”, que busca conhecimento em fontes variadas, sejam elas ocidentais ou orientais.

Sem ser adepto irrestrito de qualquer uma delas, seu interesse se espraia por diversas doutrinas, práticas ou linhas de pensamento que tenham o sagrado ou o místico como foco central. Em 25 de novembro de 1963 Rosa escreve a Edoardo Bizzari uma carta repleta de esclarecimentos específicos e elucubrações gerais sobre as novelas de *Corpo de Balle*, então em processo de tradução pelo italiano, e faz a ele uma revelação que sintetiza bem o modo como vivenciava aquilo que chamava de religiosidade:

Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe : que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “GS:V”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.¹⁷⁵

¹⁷² Trata-se da mesma carta supracitada, de 25 de novembro de 1963. O trecho mencionado por Sperber está comentado mais adiante.

¹⁷³ SPERBER, 1976, p. 17.

¹⁷⁴ Na seção 1.9 de sua dissertação Sperber comenta com mais demora os fundamentos da “Christian Science”, que pregava a força do pensamento positivo e da fé como meios para alcançar objetivos práticos. Nesse aspecto a seita se assemelha ao “Esoterismo paulista”, uma das leituras espirituais de primeira hora de Guimarães Rosa. SPERBER, 1976, p. 23.

¹⁷⁵ ROSA & BIZZARRI, p. 90.

Começando pela frase que conclui a passagem, “Os livros são como eu sou” vemos abrir-se nova série de possibilidades de abordagem que, escapando de uma ingênua relação causal direta entre o homem e a obra, permite, entretanto, uma investigação acerca dos procedimentos e convicções estéticas do escritor, além de articular-se em tensão com a fuga da subjetividade – ou conforme as categorias de Hugo Friedrich, a despersonalização – procedimento estético aludido com frequência por Guimarães Rosa. Esta não é a única tensão ou aparente contradição que a leitura comparada das cartas de Guimarães Rosa coloca, sendo que tal instabilidade no processo de significação é na verdade uma constante típica do discurso epistolar.¹⁷⁶ Tais contradições, muitas vezes aparecendo como um elemento perturbador das direções interpretativas que se pretende tomar, devem ser apontadas, sem que isso pressuponha a invalidade dessas interpretações. Nesse caso específico, é preciso considerar que o impacto causado pela afirmação não é pequeno, o que praticamente obriga a lembrar as passagens estudadas anteriormente e que a contradizem, sob o risco da leitura se tornar um tanto simplificadora, risco real quando a sempre necessária atenção ao particular não se subordina ou se articula ao olhar que busca apreender o geral.

Explorar mais detalhadamente a contradição leva quase a um movimento de negá-la, na medida em que a afirmação, “Os livros são como eu sou” permite uma outra interpretação que não aquela imediatamente imaginável que seria conseqüentemente tomar a obra literária como meio de expressão imediata da subjetividade de seu autor. O trecho mesmo ao qual a frase vem aposta fornece essa possibilidade, e vale a pena detalhar passo a passo uma leitura capaz de levar a tal deslocamento.

¹⁷⁶ Por serem centrais no trabalho os dois temas referidos, faço uma menção às passagens onde estão desenvolvidos com vagar. Sobre o impulso de “despersonalização” vide a primeira seção do capítulo 1. Sobre as peculiaridades do discurso epistolar e o que eu chamaria de um “pendor à contradição” devido normalmente à ausência de rigor típica deste discurso, remeto à parte final da Introdução do trabalho.

A passagem constitui em si espécie de sùmula na qual se vislumbram os variados planos em que é possível abordar as relações entre Guimarães Rosa e a religião: sua religiosidade intrínseca, o modo como a vivenciou intelectualmente, as possíveis relações deste traço pessoal com a obra e a maneira como compreendia tais relações.¹⁷⁷ Primeiramente, Rosa faz uma profissão de fé: declara uma religiosidade que lhe é intrínseca, incontornável, e que não só o marca de modo indelével na esfera sensível como também se expande para o campo da reflexão e da atividade intelectual, tendo impacto decisivo na constituição de sua *Weltanschauung*, conforme declara a Curt Meyer-Clason.¹⁷⁸

No plano imediato das convicções pessoais a carta não deixa dúvida. O interesse básico de Guimarães Rosa não é antropológico ou estético ou movido por curiosidade pessoal. A fruição intelectual e o uso das filosofias espirituais para a concepção da obra são uma segunda etapa de trabalho, cujo motor terá sido sem dúvida a predisposição íntima do escritor, “essencialmente religioso” conforme suas próprias palavras¹⁷⁹. Tal predisposição o teria impulsionado a uma busca constante, que o levou a estudar e conhecer diversas doutrinas espirituais do ocidente e do oriente, além da recorrente ligação com o cristianismo, vinda desde o berço e já vislumbrada num de seus textos mais antigos, o discurso que pronunciou enquanto orador da turma de Medicina da Universidade de Minas Gerais:

“(...) solidariedade clássica ou beneficência moderna, bondade natural ou caridade theologal, (quanto a nós preferimos chamar-lhe mais simplesmente espírito

¹⁷⁷ Suzi Sperber cita e comenta a mesma passagem, entretanto, sem comentar o seu significado no plano pessoal. SPERBER, 1976. p. 144.

¹⁷⁸ Em carta de 9 de fevereiro de 1965, ao comentar com Meyer-Clason trechos da tradução de “Buriti”, Rosa diz ao tradutor (sobre o 1º. parágrafo da prova): “Contém [a frase], em resumo, toda uma *weltanschauung*, se não uma concepção metafísica”. ROSA & CMC, p. 245. O termo, que pode ser traduzido como “visão de mundo” ou “concepção de mundo”, está explicado, dentre outros, em NUNES, 1966, p.139-141.

¹⁷⁹ Numa tentativa de ir mais fundo na questão tentarei, mais à frente, explorar um pouco as raízes dessa religiosidade.

christão) esse é o sentimento que deverá presidir aos nossos actos e orientar as agitações do que seremos amanhã”¹⁸⁰

O fervor cristão que demonstrou por toda a vida, inclusive pelo arraigado hábito de rezar, vinha acompanhado do misticismo, do estudo de doutrinas orientais e até de certa superstição. Em seu levantamento biográfico sobre Rosa, Luiz Otavio Savassi Rocha menciona essa tendência, exemplificando-a com um artigo publicado no jornal *Pulso* de 27 de maio de 1967:

Um outro aspecto que merece registro, em se tratando do homem Guimarães Rosa, diz respeito a seu fascínio confesso pelo que chamava de “forças ou correntes muito estranhas” – referindo-se a “coincidências” e a fenômenos tidos como paranormais. (...) Cuida o artigo [de Rosa] de vaticínios, presságios, profecias e estranhas coincidências que pairam sobre o destino de homens famosos de passadas e recentes épocas.¹⁸¹

Um episódio da vida de Rosa que acabou por se tornar folclórico foi o recorrente adiamento da posse na Academia Brasileira de Letras, debitado a uma premonição do escritor que associava à efeméride sua própria morte.¹⁸² Uma olhada nos jornais da época mostra como as superstições do escritor já eram de conhecimento público e lembradas com recorrência na ocasião. O jornal “O Globo” de 20 de novembro de 1967, dia seguinte à sua morte declarava: “Eleito há mais de quatro anos para a ABL, Guimarães Rosa relutava em tomar posse. Aos amigos confidenciava que receava tomar posse e falecer pouco depois.”. A capa da “Folha de São Paulo” de 21 de novembro anunciava: “Guimarães Rosa previu a própria morte”, para acrescentar em matéria assinada por José Geraldo Nogueira Moutinho: “Espírito profundamente religioso,

¹⁸⁰ ROSA, V. G., 1999, p. 466.

¹⁸¹ ROCHA, 1981, p. 31.

¹⁸² Nesse caso não apenas por superstição, mas por medo de não ser capaz de controlar as próprias emoções, como o próprio escritor declarou na ocasião a amigos íntimos. LIMA, G. F., 1968, p. 183-192.

Guimarães Rosa afirmou-me várias vezes sentir um extraordinário ‘temor reverencial diante do sagrado e suas manifestações’¹⁸³.

Esses sinais de sua crença no sobrenatural, no “supra-sensível”, ou pelo menos de seu “fascínio”, como diz Savassi Rocha, por tudo o que lhe parecesse estranho ou inexplicável, pode ser vislumbrado até mesmo pela maneira como tenta sugerir um tom de mistério em certas passagens de sua correspondência.

Por exemplo, comentando com Bizzarri a afinidade que os unia: “Que predisposição é esta? Alguma espécie de correspondência anímica, ou de igual cumprimento-de-ondas de sensibilidades?”¹⁸⁴; ao iniciar a súmula biográfica pedida por Harriet de Onis: “A vida de João Guimarães Rosa tem sido uma série de experiências imprevisas, paradoxais”¹⁸⁵; ou brincando com Meyer-Clason quando lembra o valioso auxílio do diplomata Mário Calábria para as traduções alemãs: “dou graças a Deus (...) estar aí em Muenchen o nosso grande Mário Calábria, de tão forte e dedicada ajuda. (Não me parece sem significado misterioso que M.C. valha por inicial de ambos; vou estudar isso...)”¹⁸⁶

Assim, a religiosidade observada nas cartas surge como amálgama no qual atuam forças diversas, às vezes em tensão: o sincretismo religioso do escritor, o ecletismo de suas leituras que iam da mais profunda tradição clássica-religiosa ao mais simplório esoterismo, e um comportamento supersticioso que beirava o pitoresco.

Suzi Sperber observou que “Não há homogeneidade de nível nas leituras espirituais de Rosa”¹⁸⁷, e caberia acrescentar que tampouco há essa homogeneidade no modo como vivenciou sua fé. Percebe-se antes, a força de um sincretismo, aludida diretamente na carta a Bizzarri, sem dispensar a ironia contra os que pretendem rotulá-

¹⁸³ Todos os recortes foram obtidos no Arquivo Guimarães Rosa; IEB-USP. Série “Recortes”

¹⁸⁴ ROSA & BIZZARRI, p. 62.

¹⁸⁵ VERLANGIERI, 1993, p. 61.

¹⁸⁶ ROSA & CMC, p. 164.

¹⁸⁷ SPERBER, 1976, p. 131.

lo, filiando-o a uma ou outra corrente espiritual. Uma ironia que traduz o procedimento adotado pelo escritor ao utilizar a tradição filosófico-religiosa como matéria-prima para a elaboração literária, se apropriando livremente dos discursos de doutrinas que, apesar de possuírem em sua própria constituição o rigor dogmático, eram reorganizados em obediência a uma lógica própria, típica do espaço ficcional. Suzi Sperber aponta esse procedimento na conclusão de seu estudo: “Guimarães Rosa não fez mera citação de textos (aparente ou latente), nem foi proselitista, adaptando a narrativa a uma realidade filosófica estudada e por ele aceita.”¹⁸⁸

Conforme se nota na carta a Bizzarri e de acordo com a conclusão de Sperber, a opção de Rosa é pela indefinição, ou melhor, por uma apresentação aberta dos conceitos e não por uma representação adesista. Caberia comentar apenas um detalhe da citação de Sperber: é que essa abertura observada na obra, onde o autor não manifesta através de suas personagens ou reflexões qualquer espécie de adesão a uma ou outra doutrina espiritual, se verifica também no plano pessoal, através de algo que se pode depreender tanto da carta destacada quanto dos outros exemplos aqui elencados: a recusa do escritor em assumir qualquer rótulo, exceto o rótulo geral de homem religioso.

Assim, parece impróprio afirmar que qualquer uma das “realidades filosóficas” estudadas por Guimarães Rosa terá sido “por ele aceita” completamente. Percebe-se um predomínio de interesse do escritor por uma ou outra perspectiva filosófica no decorrer da vida, sem que se observe a adesão absoluta que os sistemas religiosos pedem. O que permanece e recorre em todos os momentos estudados de sua trajetória é o interesse por temáticas religiosas específicas, que Rosa privilegiou tanto no âmbito pessoal quanto nas suas obras. Na “Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa” na ABL, Afonso Arinos de Melo Franco recorda seu último encontro com o escritor e

¹⁸⁸ SPERBER, 1976, p. 151.

como este “dissertou sobre o fundo comum de todas as religiões espiritualistas”¹⁸⁹. A percepção de Afonso Arinos parece em acordo com o auto retrato multi-facetado que Rosa pinta para Bizzarri, e nos leva de volta ao início desta reflexão, para afirmar finalmente que quando Guimarães Rosa acrescenta ao tradutor após aquele auto retrato que “os livros são como eu sou” pode estar apenas querendo lhe dizer que, tanto nele quanto em suas obras, o caráter “essencialmente religioso” está vazado num mosaico variado e mutável de influências, impulsos e discursos, dentre os quais é impossível decidir – em ambos, escritor e obra – qual deles contém a verdade última e definitiva, seja sobre a natureza humana, seja sobre a essência do divino.

2.1 Compadre meu Quelemém

“Compadre meu Quelemém descreve que o que revela efeito são os baixos espíritos descarnados, de terceira, fuzando nas piores trevas e com ânsia de se travarem com os vivos – dão encosto.”

“Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinha sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar.”

(GrandeSertão: Veredas)

Dentre os assuntos de fundo religioso que Guimarães Rosa estuda e apresenta nos seus livros, e comenta com recorrência em suas cartas, aparecem com destaque as

¹⁸⁹ FRANCO, 1968, p. 149.

alusões mais diretas e concretas sobre o problema da imortalidade da alma e o intercâmbio entre mortos e vivos, visto principalmente a partir do fenômeno da mediunidade. Impossível não pensar na figura do “Compadre meu Quelemém”, o kardecista versado nos assuntos da espiritualidade e que tem todas as explicações lógicas para os acasos e infortúnios do destino que atormentam a cabeça de Riobaldo. No kardecismo de seu compadre, Riobaldo pôde encontrar relativo alívio para suas inquietações, na medida em que vê naquela doutrina explicações lógicas baseadas na lei de causa e efeito e lastreadas pelo dogma da reencarnação.

Essa temática da imortalidade da alma e da reencarnação – tanto da predileção de Rosa – era conhecida e estudada pelo escritor não apenas a partir da doutrina criada pelo francês Alan Kardec, antes remontando ao conhecimento das antigas tradições orientais – por exemplo, a filosofia dos Upanishades – e ocidentais, sobretudo a partir de Platão, leitura e referência constante do escritor. No caso deste filósofo, são óbvios os pontos de contato entre o kardecismo e um de seus diálogos, o *Fédon*, onde Sócrates, antes da execução de sua sentença de morte por envenenamento, argumenta em nome da imortalidade e reencarnação da alma.¹⁹⁰

Uma pesquisa na biblioteca-espólio do escritor, revelou a leitura minuciosa dos *Diálogos* empreendida por Guimarães Rosa, visível a partir dos grifos e anotações em marginalia constantes em várias páginas do volume 2 das *Oeuvres Completes*, e de uma edição dos “Diálogos” em inglês.¹⁹¹ Nesta edição, a seguinte passagem do *Fédon* foi destacada pelo escritor com um traço vertical na margem:

¹⁹⁰ Em *Fédon: ou da alma*, Sócrates diz: “Renascer, se existe um regresso da morte à vida, é realizar esse regresso. Por este motivo nos persuadiremos de que os vivos nascem dos mortos, como estes daqueles, prova incontestável de que as almas dos mortos existem em algum lugar, de que retornam à vida.” PLATÃO, 1999, p. 134.

¹⁹¹. A pesquisa na biblioteca revelou um valioso material de base para a investigação da obra de Guimarães Rosa. Os diversos trechos grifados e as anotações em marginalia parecem ter sido apropriados e – após a devida transmutação – utilizados literariamente pelo escritor. Algumas anotações estão precedidas pelo “m%” (meu cem por cento), sinal que, segundo os estudos de crítica genética sobre o arquivo do escritor, era utilizado para indicar expressões criadas por ele para utilização no corpo do texto

Then here is a new way by which we arrive at the conclusion that the living come from dead, just as the dead come from the living; and this, if true, affords a most certain proof that the souls of the dead exist in some place out of which they come again.¹⁹²

Em *Górgias* há também dois trechos grifados pelo escritor, sendo que o segundo trecho está também marcado na margem com um ponto de exclamação:

Qui sait si la vie n'est pas une mort et la mort une vie?¹⁹³

(...)

Peut-être sommes nous mort reellement, nous autres, comme je l'ai entendu dire à un sage qui prétendait que notre vie actuelle est une mort, notre corps un tombeau, et que cette partie de l'âme ou resident les passions est de nature.¹⁹⁴

Tais passagens versam diretamente sobre o problema da imortalidade da alma e da reencarnação, temas que trazem também consigo a oposição entre a vida terrena e a vida espiritual após a morte, sendo que esta seria a vida “verdadeira” do espírito, enquanto aquela é apenas um momento transitório e de provação, “escravidão” da qual o espírito deve buscar se libertar em direção à eternidade. Tratam-se de temas pelos quais Rosa sempre demonstrou interesse, e que aparecem referidos no *Grande Sertão: Veredas* pela ótica kardecista do Compadre Meu Quelemém.

Percebe-se, portanto, que a motivação de Rosa seria temática, não se prendendo aos limites impostos por uma ou outra doutrina religiosa ou filosofia espiritualistas,

literário. Em *Caos e Cosmos*, Suzi Sperber dedica um capítulo ao estudo das leituras platônicas de Guimarães Rosa citando alguns trechos sublinhados e anotações de marginália encontradas nessas mesmas edições. SPERBER, 1976, p. 65-79. As edições, também listadas no estudo de Sperber, são: Platon, *Oeuvres: Apologie de Socrate, Criton, Phèdon, Gorgias*, trad. Par^a Bashen, Paris, Garnier, s/d; Platon, *Oeuvres: Ion, Lysis, Protágoras, Phèdre, Le Banquet*, trad. E. Chambry, Paris, Garnier, 1922; Plato, *Dialogues of Plato – Apology: Crito; Phaedo – Symposium – Republic*, Jowett Translation – edites and with introductory notes by J. D. Kaplan, New York, A Cardinal Edition, Pocket Books Inc., 1952.

¹⁹² PLATON, 1952. p. 89.

¹⁹³ O trecho foi utilizado por Guimarães Rosa como epígrafe ao conto “Páramo”: “Não me surpreenderia, com efeito, fosse / verdade o que disse Eurípedes: Quem / sabe a vida é uma morte, e a morte / uma vida?” ROSA, *Estas Estórias*, p. 261.

¹⁹⁴ PLATON, s/d, p. 278.

apesar de em *Grande Sertão: Veredas* só haver referência nominal ao kardecismo. Pode-se mesmo pensar que as reflexões de Riobaldo sobre o tema pudessem ser apresentadas a partir de outra matriz filosófica, como a dos Upanishades – que Rosa também estudou e mencionou na correspondência com tradutores – ou mesmo a partir de Platão. Contra essa opção e a favor do espiritismo kardecista deve ter pesado a questão da verossimilhança, na medida em que seria por demais exótica a presença de um iniciado na filosofia indiana ou mesmo de um leitor e comentador de Platão vivendo no sertão remoto em algum momento da virada do século XIX para o XX.¹⁹⁵

Lembrando mais uma vez que o objetivo aqui não é estabelecer uma relação direta entre a subjetividade do autor e suas personagens, vemos, entretanto, que suas declarações no espaço das cartas ecoam de imediato o ideário e a nomenclatura típica do kardecismo, revelando a familiaridade e o interesse do escritor por essa doutrina. Como citado anteriormente, uma das bases do kardecismo é o fenômeno da mediunidade, mencionado com recorrência por Rosa nas cartas, e servindo às vezes de metáfora do seu processo de criação. Na citada carta de 25 de novembro de 1963, encontramos a passagem:

Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúnnico’ e elaboração subconsciente.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Quanto a uma possível localização temporal do romance – sempre aproximada – há sugestões da crítica um pouco divergentes, mas sempre dentro de um arco que se inicia nas últimas décadas dos oitocentos até o final dos anos de 1920. Ver BOLLE, 2004, p. 107: “(...) a inauguração da estação da Estrada de Ferro Central do Brasil em Corinto se deu em 20 de março de 1906. Portanto, o primeiro contato de Riobaldo com a jagunçagem é anterior a esta data. (...) esses dados contradizem a cronologia estabelecida por Flavio Aguiar, segundo a qual a fuga de Riobaldo do São Gregório e o início de sua vida como jagunço teriam ocorrido em 1913”.

¹⁹⁶ ROSA & BIZZARRI, p. 89.

Depois, em 4 de dezembro daquele mesmo ano, Rosa retoma o assunto: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ´traduzindo`, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ´plano das idéias`, dos arquétipos, por exemplo”.¹⁹⁷

Antes de desenvolver a questão no sentido apontado diretamente pelas passagens, caberia uma rápida advertência – que vai em sentido contrário - quanto ao caráter quase “ficcional” de algumas passagens da correspondência de Rosa, já mencionado na introdução desse trabalho. O escritor não se furtava ao uso de metáforas, ao tom hiperbólico ou às construções frasais engenhosas em suas cartas, como se com isso quisesse chamar mais a atenção dos tradutores para temas que julgava importantes. Aqui mesmo, nessas citações, para além da menção em primeiro plano ao fenômeno da mediunidade, há uma questão de fundo igualmente importante.

Com tais observações, Rosa desejava apontar a influência de uma disposição anti-cartesiana na concepção de seus livros, que deveria ser observada igualmente no processo de tradução. Como se tentasse negar o primado da elaboração “intelectual” – que de qualquer modo possuía força decisiva – no feitio das obras e em conseqüência no feitio das próprias traduções, antes privilegiando a etapa “subconsciente” ou “inconsciente” do processo criativo, termos que afinal não utilizava em acepções rígidas, antes servindo sempre para estabelecer um claro contraponto à etapa “intelectual” ou “lógica”. Cabe ainda apanhar o sentido oferecido pela expressão completa: “não foi partindo de pressupostos intelectualizantes”; ou seja, *em sua gênese*, o processo de criação do objeto literário deveria transcorrer livre de censuras impostas pelo pensamento lógico ou racional, passando posteriormente à fase de apuro formal e estilístico, trabalho de natureza essencialmente lógica.

¹⁹⁷ ROSA & BIZZARRI, p. 99.

Posto isso, não parece meramente gratuita a escolha de expressões feita por Rosa nessas cartas, indicando a princípio uma tendência sua para, senão acreditar, pelo menos “desconfiar” que alguma verdade houvesse nos fenômenos mediúnicos cujas descrições na literatura espírita decerto conhecia muito bem.

Outros depoimentos vão também nessa direção, como o de seu amigo Franklin de Oliveira, ao comentar a urdidura do texto de *Grande Sertão: Veredas*: “parecia um louco, não pensava em outra coisa. Dizia que aquilo era maior que ele”¹⁹⁸. Sobre a escrita do mesmo livro, também Paulo Dantas faz uma formulação semelhante, dessa vez atribuindo-a ao próprio Rosa: “Os caboclos baixaram em mim...Só escrevo altamente inspirado, como que “tomado”, em transe”.¹⁹⁹ Não faltam ainda relatos de episódios mais tardios, como o de William Agel de Melo, amigo e colega do Itamaraty que assim relata as revisões, empreendidas com sua ajuda, dos contos escritos para a revista *Pulso*, posteriormente reunidos em *Tutaméia*:

Depois de escrever o conto, Guimarães Rosa me pedia para lê-lo em voz alta. Conforme a entonação, o Mestre interrompia a leitura, tomava notas – e depois modificava a frase ou a palavra. Dizia ele que era um “espírito” que o avisava para melhorar o texto. Sua eterna busca da perfeição, “a palavra absoluta”.²⁰⁰

Mais um depoimento, dessa vez prestado diretamente por Rosa ao amigo João Condé, retoma o fenômeno da “mediunidade”, agora em relação a *Sagarana*. Em longa carta, reproduzida sem data na edição a que tivemos acesso, o escritor traça breves observações específicas sobre cada conto da primeira versão do livro, assim descrevendo “Conversa de Bois”, um dos que acabaria por figurar na edição definitiva:

¹⁹⁸ HAZIN, 1991, p. 59. Depoimento de Franklin de Oliveira colhido pela autora.

¹⁹⁹ DANTAS, 1975, p. 28.

²⁰⁰ ROSA, 2003, p. 69. Note-se ainda a alusão ao perfeccionismo de Rosa, já apontado e comentado no primeiro capítulo deste trabalho.

VIII) CONVERSA DE BOIS – Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e um sábado, fui dormir, contente, disposto a por em caderno, no domingo, a história (n.1). Mas, no domingo, caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n.2) – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a , logo, e me esqueci da outra, da anterior.²⁰¹

Na mesma coletânea de cartas, selecionada por Vilma Guimarães Rosa e constituindo uma seção de seu livro *Relembraimentos: a vida de João Guimarães Rosa*, encontramos cartas do escritor para o amigo Manoel Carvalho, com quem costumava, segundo a autora, “ter longas conversas sobre a filosofia espiritualista”²⁰². É numa dessas cartas que encontramos um único comentário direto de Rosa em toda correspondência consultada acerca da leitura de livro de origem estritamente espírita-kardecista: “Tenho comigo o livro “Depois da Morte”, de Leon Dennis, que me ofereceram. É o livro mais bello e consolador que já me veio às mãos.”²⁰³

Como já tentei mostrar no início desse trabalho, muitas vezes é o destinatário quem define o conteúdo ou o tom da missiva, assim, não se pode desconsiderar que o fato de Rosa fazer uma menção direta e elogiosa de um livro kardecista – que não se encontra em cartas a outros destinatários – levou em conta o kardecismo de seu interlocutor, e o fato de se tratar de um interesse comum a ambos, conforme destaca Vilma Guimarães Rosa. Comentando as cartas a Manoel Carvalho, a própria autora não deixa de apontar que “Há uma visível semelhança entre o Manoel Carvalho raizeiro-receitador e o “Compadre Meu Quelemém de Goiás (sic), do *Grande Sertão: Veredas*”²⁰⁴, indicando o aproveitamento de tipos reais que Guimarães Rosa fazia para construir suas personagens. Mais do que isso, porém, dois fatores indicariam que o impacto da doutrina espírita em Rosa teria sido profundo. Por um lado, a carta citada

²⁰¹ ROSA, V. G., 1999, p. 380.

²⁰² ROSA, V. G., 1999, p. 340.

²⁰³ ROSA, V. G., 1999, p. 343.

²⁰⁴ ROSA, V. G., 1999, p. 344

data de 1933, remontando a uma convivência que se desenrolou durante os anos em que Rosa viveu em Itaguara, 1931 e 1932, portanto. Por outro, não se pode desconsiderar a profunda importância do personagem Quelemém no livro, publicado mais de vinte anos depois.

Deve-se aqui lembrar o método do escritor, que preparava obras “a longo prazo”, recolhendo material não apenas para uso imediato, mas guardando tudo o que imaginava que pudesse lhe servir, não importando quando o uso se daria. De qualquer modo, até pela importância da personagem na economia da obra, e também pelas constantes referências de Rosa ao discurso do espiritismo kardecista, vê-se que essa foi uma influência que perdurou para o escritor.

Após verificar todas essas menções ao fenômeno da mediunidade, à imortalidade da alma, e aos “estágios evolutivos do espírito”, não foi nenhuma surpresa encontrar no inventário da biblioteca do escritor feito por Suzi Sperber, *O livro dos espíritos* de Alan Kardec; *O consolador* e *Agenda Cristã*, do médium Francisco Candido Xavier.²⁰⁵ Tratam-se de livros seminais da doutrina espírita, cujas edições no Brasil já alcançam a casa da centena. Decerto que Guimarães Rosa deve ter encontrado na literatura espírita um modelo de explicação do mundo que terá lhe parecido bastante plausível, além de constituir grande lenitivo para uma aflição da qual o escritor nunca escondeu padecer: o medo da morte.²⁰⁶ Nesse caso, o “consolador” com que adjetiva o livro de Leon Dennis adquire importância paradigmática. O espiritismo, bem como as outras doutrinas e filosofias que estudava pareciam funcionar em grande medida como defensivos contra a

²⁰⁵ SPERBER, 1976, p. 180 e 201.

²⁰⁶ Essa questão é apontada por Nascimento & Covizzi nos seguintes termos: “Os quatro últimos anos da vida do escritor Guimarães Rosa foram bastante atribulados. A angústia pela falta de tempo e as muitas tarefas como homem e escritor levam-no a sentir depressão. Poupa emoções. Não vai a festas; nem mesmo ao lançamento de Acontecimentos, primeiro livro da filha Vilma. Teme que seu coração não agüente. Continua a protelar a posse na Academia. O medo da morte é explicado pelos amigos e conhecidos como superstição. Conta Otto Lara Rezende que uma vez o jornal mencionou o nome de Guimarães Rosa como possível candidato ao Prêmio Nobel; este o procurou aflito e pediu por favor que evitasse associar o seu nome ao Nobel. “Por quê?” – “O Nobel mata”, disse ele brincando a sério”. NASCIMENTO & COVIZZI, 1988, p. 59.

angústia que sentia diante da morte, e revelam um tanto de paradoxo que havia em sua religiosidade.

Vicente Guimarães, tio de Rosa e autor de *Joãozinho: a infância de Guimarães Rosa*, comenta a superstição do escritor, que temia, como sete de seus tios, morrer aos 58 anos:

De seus sete tios amigos, quatro morreram quando viviam os cinquenta e oito anos. (...) Joãozinho, que irmão nosso quase se considerava, de mesmo atavismo, medo tinha de também não vencer o aniversário fatídico. Muito se expressou sobre isso, mais ainda depois da morte do Tio Osvaldo, o último a desviver (...) Posse na Academia só mesmo depois dos cinquenta e nove anos completos e ainda com alguns meses distanciados, me disse, temeroso.²⁰⁷

Esse temor alimentava a busca de Rosa pela revelação religiosa, sugerindo um dilema que aparentemente nunca se resolveu por completo. Em seminário comemorativo dos 50 anos de *GSV* e *Corpo de Baile*, Benedito Nunes, recordando um encontro com Rosa no Itamaraty, lembrou uma fala do escritor no tom hiperbólico que às vezes lhe era bem peculiar: “Eu trocaria toda a minha obra por um segundo de certeza quanto à imortalidade da alma”²⁰⁸, sem deixar de anotar um tanto de encenação que percebia nas palavras do escritor.

Em “Sobre a escova e a dúvida”, um dos prefácios de *Tutaméla*, o narrador diz: “Meu duvidar é uma petição de mais certeza”. Essa frase, inversão de raciocínio típica do livro e que poderia se classificar na ordem dos sofismas, de alguma maneira reafirma o dilema mencionado por Nunes – e também por Antonio Candido – sugerindo o caráter

²⁰⁷ GUIMARÃES, V., 2006, p. 105.

²⁰⁸ Seminário Internacional Guimarães Rosa: Cinquenta anos de *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, USP, 18 de maio de 2006. Nesse mesmo Seminário Antonio Candido lembrou conversa sua com o escritor em 1966, quando este teria lhe dito que: “o problema social é um falso problema. O único problema realmente importante é saber se Deus existe ou não.” Já citado e comentado no capítulo 1 deste trabalho.

decisivo desse impulso para a aproximação do escritor em direção ao sagrado e ao místico, e também as tensões sob as quais ele se desenvolvia.

Sua religiosidade era, pelo menos em parte, movida não por uma fé cega e inquebrantável na existência de Deus e na imortalidade da alma, mas pela busca por uma certeza inalcançável que o livrasse de seu temor diante da finitude. Se por um lado, como tenho defendido, Rosa nunca aderiu por completo a nenhum sistema religioso, por outro parece uma constante em sua vida a busca pelo “consolo” e pela revelação da religião. Vislumbra-se assim uma religiosidade que se desenvolveu muito mais sob o impulso de uma procura incessante, do que sob a força serena de uma certeza.

O escritor buscava a religião não apenas com propósitos de erudição ou como experiência antropológica, mas como vivência pessoal efetiva, numa viagem espiritual que nunca encontraria seu termo, apenas porque nenhuma dessas religiões ou sistemas filosóficos chegou a satisfazer por completo a “petição de mais certeza” que estava na raiz dessa procura.

2.2 A religiosidade pessoal e a intencionalidade do autor

Na seção anterior procurei mostrar como Guimarães Rosa manifesta sua religiosidade nas cartas, sem avançar na tentativa de matizar tais manifestações, ou seja, aceitando o pressuposto de sinceridade que, como disse no começo desse trabalho, deve ser analisado criticamente no espaço híbrido do discurso epistolar. Conforme busquei destacar, a missiva é muitas vezes peça estratégica, na qual aquele que escreve, além de levar em conta as idiossincrasias de cada interlocutor a que se dirige, vale-se também da carta como instrumento de persuasão para, às vezes de modo sub-reptício, convencer,

arregimentar, seduzir seu interlocutor, seja em torno de idéias e conceitos, seja em torno de objetivos práticos que almeja alcançar. Nas cartas de Guimarães Rosa aos tradutores se percebe como a sua escrita em geral está constantemente marcada por tais objetivos, e especificamente no tocante ao tema estrito da religiosidade parece não ser diferente. Até poderíamos imaginar que a ênfase na religiosidade fosse apenas uma proposta afirmativa de sua subjetividade, sem finalidades concretas, sem um planejamento concreto, enfim, ao contrário, por exemplo, dos repetidos elogios aos tradutores, cuja recorrência revela no fundo uma espécie de estratégia persuasiva.

Parece-me, entretanto, igualmente legítimo propor nesse caso uma investigação análoga àquela, numa tentativa de articular a manifestação da religiosidade a um planejamento, cuja finalidade seja causar algum impacto delimitado, ou mesmo propor direções específicas ao processo de tradução.

Nessa hipótese, a perspectiva de Rosa em face do sagrado ou do sobrenatural, que busquei destacar na caracterização do escritor em âmbito pessoal, conforma em alguma medida seu projeto literário, e para trazê-la ao primeiro plano ele não só a reafirma diretamente, como faz alusões à manifestação dessa religiosidade na obra, capazes de induzir seus leitores/tradutores nessa direção.

É ponto pacífico que o tema é central na obra de Rosa em geral e no *Grande Sertão: veredas* em particular, e ao abordar o livro, vários críticos enfatizaram em diferentes medidas o assunto, que chega a se constituir como um de seus principais “paradigmas de leitura”, como destaca Willi Bolle em *Grandesertão.br*:

As interpretações esotéricas, mitológicas ou metafísicas – representadas por estudiosos como Consuelo Albergaria (1977), Francis Utéza (1994), Kathrin Rosenfield (1993) e Heloísa Vilhena de Araújo (1996), que constituíram até recentemente a tendência predominante na recepção.²⁰⁹

²⁰⁹ BOLLE, 2004, p. 20.

Ao defender a pertinência de uma outra visada – aquela a que pertence – que privilegie os aspectos “sociológicos, políticos e históricos”, Willi Bolle aponta como a tendência de privilegiar as leituras metafísicas “foi fomentada significativamente pelo próprio Guimarães Rosa”²¹⁰, citando em seguida uma carta a Bizzarri que será comentada logo adiante. De fato, a leitura das cartas mostra que não só da maneira direta como faz nessa carta, como em várias outras passagens, Guimarães Rosa busca destacar a dimensão mística dos livros.

Por outro lado, o escritor não inventa, mas apenas enfatiza algo que realmente aparece com força na obra, e é objeto de repetidas leituras, fato que não pode ser debitado unicamente na conta de um partidarismo cediço, alavancado pela religiosidade pessoal do autor. Parece um problema nessa polarização excluir do horizonte das análises todos os outros aspectos da obra que não aquele que os seus autores elegeram como tema. Neste trabalho, cujo objeto principal não é a obra ficcional de Rosa, interessa no momento comentar justamente o modo escorregadio como o discurso epistolar do autor elabora e coloca essas questões para seus tradutores.

Já aludi de passagem à força de atuação a que Rosa se refere indiretamente quando fala de “processo mediúnico”. Trata-se ali em ultimo caso do impulso “inconsciente” ou “sub-consciente” que predomina em determinada etapa – geralmente a inicial – do processo de criação artística. Mas por que, ao fazer esse destaque, o escritor se vale de expressões como “Trabalho mediúnico” ou “escrever atuado”? Cabe cogitar que Guimarães Rosa quisesse apenas fazer figura de linguagem; que o escritor nem mesmo acreditasse no fenômeno da mediunidade, ou em qualquer outro tipo mais sutil de inspiração transcendente e sobrenatural, algo que afinal de contas não importa – ou pelo menos não é possível – elucidar completamente. O que não se pode negar de

²¹⁰ BOLLE, 2004, p. 25.

qualquer maneira é que, aderindo ao uso de tais expressões, Rosa contribuía para fixar no imaginário de seus tradutores uma espécie de *persona*, da qual uma das facetas mais proeminentes seria justamente a do religioso, do místico.

Dentre as forças que motivavam essa representação havia uma finalidade prática pelo menos, ao lado de quaisquer outras que pudessem ser creditadas na conta das idiossincrasias pessoais ou concepções estéticas do escritor, qual seja a de incutir na cabeça dos tradutores um pendor metafísico que influísse diretamente na própria visada que teriam dos livros. Sabendo que um tradutor atua em algum momento mais como um intérprete da obra, Rosa agia no sentido de influenciar tais interpretações, tentando fazer com que privilegiassem o aspecto metafísico dos textos, levando esse predomínio para as versões que escreviam. Não é outra coisa o que afirma a Fernando Camacho na entrevista de 1966, quando fala especificamente do trabalho do tradutor alemão, Curt Meyer-Clason: “Porque no meu livro, você pode estar certo, Camacho, quando tiver uma dúvida, você adote a solução poética, a solução metafísica, a solução mística, então você acerta. Em qualquer caso nunca é o terra a terra. O terra a terra é sempre o pretexto.”²¹¹

Também para Curt Meyer-Clason, na última carta que lhe escreve, em 27 de agosto de 1967, Rosa enfatiza esse aspecto, chegando dessa vez a ensaiar uma hierarquização, na medida em que claramente contrapõe a ênfase metafísica a uma visada que privilegie o plano da linguagem, reafirmando a proeminência da primeira:

Quanto ao Flusser, ele é culto e entusiasmado, e lúcido e arguto. MAS é também “intelectual” demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas está ele mesmo possuído por suas próprias teses em matéria de língua e literatura, e se apaixonou por elas. Não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma. A

²¹¹ CAMACHO, 1978, p. 47. Aqui também Guimarães Rosa faz menção indireta a uma tensão dialética de forças que parece ser central em sua visão do objeto literário: a tensão entre o concreto e o abstrato, que de todo modo não se resolve, mas que a todo momento engendra um jogo de impulsos recíprocos, plasmando ao final a “indeterminação” que lhe é tão cara.

língua para mim é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência.²¹²

A resposta motivara-se por um questionamento de Meyer-Clason na carta anterior (“é correto afirmar que em Rosa vem primeiro o ser humano e depois a linguagem?”²¹³), onde o tradutor contrapõe sua visão à de Flusser, posicionando-o no campo daqueles que privilegiam os aspectos lingüísticos do texto em detrimento dos conteúdos humanos. Aqui caberia dizer, até mesmo em defesa de Villem Flusser, que toda leitura acaba por efetuar um recorte qualquer, e nessa tarefa pode ser inevitável que o crítico enfatize determinados aspectos em detrimento de outros, ainda que a escolha não agrade ao autor. Além disso, não me parece que no atual estágio dos estudos teóricos e críticos em literatura, seja pertinente esse tipo de apreciação que, na verdade, se apoiaria em uma falsa oposição entre o trabalho de criação com a linguagem de um lado e a ênfase na transmissão de um conteúdo “humano” de outro, esquematismo simplista no qual uma literatura como a de Guimarães Rosa não cabe.

Voltando ao esforço de análise da passagem, o que mais interessa é que, se a ficção de Rosa tem essa riqueza de elementos que permitem abordagens diversas, não está menos claro o objetivo do escritor em direcionar, ou pelo menos corroborar o direcionamento já proposto por Meyer-Clason, justamente no sentido de privilegiar os elementos metafísicos, ou nessa ocasião específica, um tipo de humanismo. Isto sem falar no trecho “não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma”, que retoma toda a discussão em torno do conceito de intencionalidade autoral, que volto a tratar mais adiante.

²¹² ROSA & CMC, p. 412.

²¹³ ROSA & CMC, p. 410

No que toca ao problema da religiosidade de Rosa, se na carta a Meyer-Clason em que comenta a visão de Flusser, ele estabelece uma certa hierarquização, mas ainda em termos genéricos, numa outra missiva – desta vez endereçada a Edoardo Bizzarri – o escritor vai ao paroxismo, chegando a construir uma tabela de valoração que, em princípio, corroboraria a tese de uma religiosidade pessoal, ou mais ainda de uma *weltanschauung* embebida de metafísica e reflexa na obra²¹⁴:

(...) como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considera-los [os livros]: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) * enredo: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda essa volta, só para reafirmar a Você que os livros, o “Corpo de Baile” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito.²¹⁵

Para desenvolver a questão nas duas direções que me parecem importantes, é necessário desmembrar a citação em duas partes. A passagem é de grande importância e tem sido muito lembrada e comentada por diversos intérpretes da obra rosiana, conforme mostrarei adiante. A leitura da primeira parte não deixa dúvida sobre o caminho que Rosa desejava ver o seu tradutor trilhar. Como já afirmado a Meyer-Clason, Camacho, Gunter Lorenz, e outros, Rosa tenta estabelecer uma linha geral para a interpretação dos textos que mantenha a importância da temática metafísica nas versões em outras línguas. Trata-se ainda de uma invectiva direta que se articula logo com outras “indiretas” representadas pela constante menção a fenômenos sobrenaturais citados no decorrer do capítulo.²¹⁶

²¹⁴ Ao falar em “metafísica”, aproximando a palavra de “religioso”, é importante lembrar que Rosa costuma utilizar esse termo de modo um tanto arbitrário. Kathrin Rosenfield aponta esse uso peculiar ao dizer que Rosa “tende a identificar ao metafísico” o “núcleo universal da espiritualidade popular”. ROSENFELD, 2006, p. 69.

²¹⁵ ROSA & BIZZARRI, p. 90.

²¹⁶ Estou trabalhando com a noção de que a menção a esses fenômenos não seriam, portanto, gratuitas, antes constituindo parte da estratégia de Rosa.

Nota-se logo a importância que os críticos deram à passagem, mencionada, por exemplo, no trabalho de Suzi Sperber já citado anteriormente: “o próprio Guimarães Rosa disse a Edoardo Bizzarri que os temas espirituais lhe eram os mais importantes”²¹⁷. Francis Utéza, para justificar a ênfase sobre a questão metafísica em seu estudo sobre o *Grande Sertão: Veredas*, invoca também o testemunho de Rosa a Bizzarri, enfatizando a “tabela valorativa” e acrescentando em seguida:

A apreciação do escritor sobre a própria obra parece suficientemente explícita para justificar nossa empreitada em busca do “valor metafísico-religioso” e da “poesia” nas direções indicadas por esta mesma carta – ao lado das tradições do Oriente e do Ocidente -, de modo a tentar levantar o véu que recobre ainda a maior parte do discurso de Riobaldo e chegar a uma síntese desta obra imensa.²¹⁸

Luiz Otavio Savassi Rocha menciona a passagem, informando que o escritor “procura quantificar os elementos que compõem a sua literatura, deixando clara sua preocupação em privilegiar o que chama de ‘poesia’ e ‘valor metafísico-religioso’.”²¹⁹

Sem tentar discordar dos críticos, até porque nesse trabalho também destaco a religiosidade de Rosa como de fundamental importância para o entendimento de sua obra, gostaria de chamar atenção para uma frase que ficou esquecida nos exemplos mencionados. Trata-se da advertência final de Guimarães Rosa, que pode representar um problema quando o objetivo é destacar exclusivamente nos livros a dimensão religiosa, tomando como fiador o próprio escritor: “Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, do que o autor gostaria que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda essa volta, só pra reafirmar a Você que os livros foram

²¹⁷ Na referência Sperber menciona apenas “Em carta inédita” na ocasião. Não é difícil, entretanto, estabelecer que esta seria a carta a que a autora se referia.

²¹⁸ UTEZA, 1994, p. 22.

²¹⁹ ROCHA, 1981, p. 43.

escritos nesse espírito”. Essa advertência categórica nos leva a uma importante discussão em torno das perspectivas de Rosa em face do trabalho de criação literária.

Kathrin Rosenfield, num ensaio em que recorre com frequência à correspondência com Bizzarri para discutir o estatuto da ficção na obra do autor, cita a passagem completa, inclusive com a advertência do escritor, comentando em seguida:

Apesar da aparente franqueza, há um sutil deslize nesta “afirmação” que diz e desdiz seu próprio conteúdo. Rosa se finge de ingênuo, revelando e dissimulando que a mais íntima convicção da pessoa pode não coincidir com a obra – quem sabe, pela simples razão de que as virtudes da vida prática (como a firmeza moral e a simplicidade da fé) podem ser vícios para a arte e para as aspirações metafísicas. Retrospectivamente, Rosa questiona suas primeiras narrativas (CB) já que a tradução desnudará certos problemas da construção formal (certa frouxidão do enredo épico). Estes erros prejudicam também o conteúdo metafísico e Rosa se pergunta se seus afãs teriam encontrado uma expressão adequada nestes contos.²²⁰

A autora, sem se furtar à relativização proposta por Rosa, parece, entretanto, debitar a sua advertência apenas ao que este veria como uma diferença entre o projetado e o efetivamente realizado, derivada no caso de uma insuficiência na elaboração formal do texto. Gostaria de tentar desenvolver um pouco mais a afirmação de que “em arte não vale a intenção”, na direção de que nesse caso, mais do que se precavendo contra eventuais erros cometidos, Rosa estaria fazendo uma advertência contra a idéia de uma religiosidade pessoal – ou em última instância contra a idéia de qualquer “pessoalidade” – aparecendo de modo reflexo na obra, como a primeira parte de seu comentário faria supor.

²²⁰ Rosenfield, Kathrin. “Fingir a verdade”, in: Duarte, Lélia Parreira & Alves, Maria Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 92-93. Posteriormente à redação deste capítulo tive acesso a uma versão modificada desse texto, publicada sob o título “Ficção, realidade e verdade na obra rosiana”, in: ROSENFELD, 2006, p. 107-117. A autora também comenta a passagem em outro texto desse mesmo volume: “J. G. Rosa – o mestre do amálgama lírico-narrativo”, desta vez acrescentando: “Com todos os elogios à simplicidade autêntica, Rosa não despreza as sutilezas das experiências artísticas dos séculos 19 e 20, que se debatem com o crescente hiato entre sensibilidade e intelecto, entre o pensamento racional e as sensações autênticas”. ROSENFELD, 2006, p. 82.

Essa conclusão de Rosa não pode ser desprezada, pois indica uma consciência do autor quanto ao impacto relativo que tem a sua própria intenção na urdidura do objeto literário. Uma consciência dos caminhos incertos e instáveis pelos quais se constrói o significado da obra de arte, admitindo sua relativa autonomia e independência da intencionalidade do autor, conceito que apesar de estar muito em voga nos estudos literários contemporâneos, não era uma idéia banalizada no Brasil da época.

Ao apontar essa consciência, faço questão de repetir o termo “relativo”, justamente para evitar que se pense em Guimarães Rosa como um adepto incondicional da autonomia sem limites do texto literário; alguém que tomasse a literatura como produto absolutamente desligado do contexto histórico, da consciência autoral, ou dos valores humanos do momento em que se insere; um “aerólito”, enfim, para usar a feliz expressão de Sergio Buarque de Holanda.

Pelo contrário, Guimarães Rosa parece até mais próximo é da idéia oposta, já que em diversos momentos busca direcionar a leitura dos tradutores, apontando inclusive equívocos de leitura – idéia que por si já admite o peso da intenção autoral – quando esta não refletisse uma compreensão por parte do tradutor de uma *Weltanschauung* do autor e do modo como esta se manifesta na obra. Na carta mesmo em que se contrapõe à leitura de Flusser, Rosa reafirma tal intencionalidade, criando no âmbito do discurso epistolar uma contradição típica e freqüente no espaço deste discurso. A postura é reafirmada pela frase “Os livros são como eu sou”, eivada também da crença na intencionalidade, a despeito das múltiplas interpretações que pode suscitar.

Entretanto, quando o escritor admite que “em arte não vale a intenção”, está, ao mesmo tempo, abrindo um leque de possibilidades de leitura para o seu tradutor, e principalmente se colocando em consonância com concepções teóricas avançadas para

sua época e em certo ponto “temperando” aquela primeira tendência apontada que seria a de direcionar o trabalho dos tradutores de acordo com suas convicções pessoais.

A questão é bastante complexa e parece impossível entendê-la sem recorrer de novo a uma visada dialética capaz de antepor as forças díspares e as tensões internas que marcam o pensamento do nosso autor. Ao mesmo tempo em que pontua a influência da própria religiosidade na obra e aponta sua intenção de tomar esse tema como elemento central, ele admite também que o resultado final, ou seja, o objeto artístico livro que resulta do seu trabalho de escritor, pode em alguma medida escapar a essa intencionalidade. Poderíamos falar então na consciência de uma problemática inerente ao processo de significação da obra literária, mas por outro lado, de um intenso desejo de transcendência que acaba por levar o criador a tentar direcionar essa significação, ainda que resistindo a afirmar diretamente tal interferência, como se pensasse que ao proceder assim estaria cedendo a uma espécie de capricho voluntarista ou ingênuo.

2.3 Um velho *crociano*

Essa polissemia do discurso epistolar que costuma aflorar principalmente no momento da leitura comparada, traz embutida um segundo problema, ambos remetendo à discussão teórica sobre a peculiaridade das cartas que busquei desenvolver na introdução deste trabalho. Os problemas teorizados naquele momento encontram sua manifestação concreta aqui, e para apontar tal manifestação devidamente é necessário lembrar de imediato pelo menos um deles: a influência do destinatário naquilo que o missivista diz. Em primeiro lugar, Edoardo Bizzarri nunca deixou transparecer em sua

correspondência que pudesse ser um adepto de qualquer doutrina religiosa, ao contrário de Meyer-Clason, que deixa claro desde o início ser este o seu caso.

Assim, o diplomata Guimarães Rosa, sem saber das inclinações devotas ou agnósticas de seu tradutor, teria optado por incluir um senão que evitasse perturbar as afinidades já estabelecidas entre ambos, ou o processo de leitura de Bizzarri, cuja ênfase pudesse estar recaído sobre outros aspectos que não o metafísico. Se admitimos essa influência do destinatário nas formulações do missivista, um outro fator que exponho em seguida surge ainda com mais importância do que as eventuais – e desconhecidas – convicções religiosas de Bizzarri. Na primeira carta escrita pelo italiano a Rosa, em 18 de outubro de 1962, Bizzarri agradece o envio do *Primeiras Estórias* autografado e faz um pedido ao autor:

Enfim, aqui vai um pedido que pode parecer um tanto esquisito, sobretudo por parte de um velho “crociano”. Gostaria, tão apenas meus compromissos me dêem um pouco de folga, de escrever um ensaio de interpretação crítica sobre toda a sua obra até hoje publicada. É evidente que cada obra de arte é uma realidade autônoma, válida por si mesma e independente de qualquer biografismo; mas, para quem queira reconstruir um itinerário poético, tornam-se úteis, às vezes, também dados de natureza extra-artística. Ficar-lhe-ia portanto muito grato por qualquer informação achasse interessante fornecer-me; e, particularmente, me seria de grande auxílio conhecer a data de composição dos vários contos, novelas e romances.²²¹

A referência a Benedetto Croce é decerto motivada pela maneira rigorosa como este concebe as relações entre a personalidade do escritor e sua obra, questão assim exposta pelo autor em *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*:

Que deve fazer o crítico e historiador da poesia quando se encontra ante um amontoado de documentos e notícias sobre o poeta? Ele deve fazer o que sempre faz quando realmente conhece o seu ofício: afastar os documentos e notícias que se referem exclusivamente à vida privada do poeta (...), os que se referem exclusivamente à sua

²²¹ ROSA & BIZZARRI, p. 17.

vida pública (...), e também tudo aquilo que concerne exclusivamente aos seus estudos de botânica, anatomia, filosofia e história (...). O crítico e historiador deve reter somente os documentos que se referem à poesia.²²²

Trata-se de uma idéia central da teoria crociana que, conforme reconhece Bizzarri, contraria sua intenção de se valer de indicações biográficas para auxiliar na composição do ensaio que pretende escrever. Ampliando um pouco mais a questão, é preciso reconhecer que a recomendação de Croce estabelece um contraponto decisivo com a própria proposta de trabalho aqui desenvolvida, que ousa articular aspectos da vida do autor estranhos ao literário com a sua obra ficcional. Veja-se, entretanto, o que o próprio Croce acrescenta no mesmo capítulo (“A história da poesia e a personalidade do poeta”):

É inútil objetar que cada acontecimento da vida do homem, cada experiência, cada pensamento, cada emoção, se refletem de alguma maneira na sua poesia, pois já admitimos que na poesia se reflete não só a vida pessoal do autor, mas a de todos os outros homens e, aliás, a vida do universo inteiro.²²³

Na verdade, o que Croce preconiza é a defesa contra o que chama de “bisbilhotice” em torno da vida do escritor, quando esta nada pode acrescentar ao trabalho de interpretação de sua obra. Vale considerar também que, de 1935, ano em que o livro foi publicado, até os dias de hoje, muito se avançou metodologicamente nesse campo específico, e a própria transformação dos mecanismos utilizados para incorporar elementos biográficos à investigação do texto literário sem incorrer em biografismo ingênuo, significou um avanço e uma resposta a advertências como as de Croce. Luigi Pareyson, teórico da estética italiano que dialoga com o pensamento de

²²² CROCE, 1967, p. 173.

²²³ CROCE, 1967, p. 174.

Croce – não raro para discordar dele – insiste bastante nesse ponto, tentando mostrar as relações mútuas e indiretas entre arte e biografia, lembrando inclusive as idéias de Croce, não tanto para negá-las em peremptório, mas para relativizá-las.²²⁴

No comentário de Bizzarri já se percebe com clareza essa relativização, além de certo tom auto-irônico que é sua marca e está perceptível em outras cartas, inclusive na que precede a de Rosa contendo a tabela valorativa de temas na obra. Trata-se no caso de um comentário em torno da supressão das notas em sua versão de “Cara-de-Bronze”:

(...) eu não sei se não seria melhor, para os leitores italianos, a total eliminação das notas; as referências e as curiosas aproximações me parece que percam sabor, uma vez que o texto não seja mais na linguagem dos vaqueiros, e doutro lado, receio que enfraqueçam o alegorismo da estória, acentuando a intencionalidade. Este é o meu palpite, de velho, cínico europeu (...)²²⁵

Ora, o modo como Bizzarri manifesta suas convicções teóricas no quesito “intenção” do autor, portanto, decerto incentivariam Rosa a apresentar com cuidado ao italiano qualquer afirmação incisiva da intencionalidade, como é o caso da tabela valorativa em que enfatiza a temática metafísico-religiosa, não sem tentar em seguida relativizar o alcance da própria intenção. Rosa sabe que tem diante de si um “velho crociano”, a quem não poderia impor uma visada determinada, ou mesmo uma apreciação dirigida e rígida do próprio trabalho.

Ainda que não tenha sido possível encontrar qualquer pista de que Rosa fosse leitor de Croce, parece legítimo imaginar este diálogo indireto com o mestre italiano,

²²⁴ A citação de Pareyson destacada na introdução deste trabalho me parece uma boa síntese – ainda que o recurso à síntese nesses casos me pareça sempre simplificador e perigoso – para a atitude teórica desenvolvida pelo filósofo. Maiores detalhes no capítulo “Questões sobre o conteúdo da arte”. In: PAREYSON, 2001, p. 83-95.

²²⁵ ROSA & BIZZARRI, p. 88

que em “Juízo da poesia” já alertava para o cuidado necessário diante do discurso do autor sobre a própria obra:

É preciso ter cautela ante o que dizem de si mesmos os criadores das belas obras, porque freqüentemente se enganam e nos enganam com os fins a que se propõem e nos quais acreditam, mas que contradizem a realidade do fato. (...) às vezes eles se divertem caluniando-se e impedindo a descoberta da sua verdadeira face, como fez Baudelaire, opondo obstáculos a que o reconhecessem como um dos maiores poetas do século XIX.²²⁶

Caberia retomar finalmente, esperando que os recorrentes volteios em torno da questão possam enfim significar um avanço de qualidade na discussão, as considerações anteriores acerca de um certo determinismo da leitura imposto indiretamente pelo próprio Guimarães Rosa em algumas ocasiões. Como já mencionei, Willi Bolle aponta em *Grandesertao.br* que esse direcionamento teria alimentado a proliferação das leituras metafísicas. Nesse quesito, reforço que se as afirmações de Rosa não chegam a “contradizer a realidade do fato” como diz Croce, é certo que ele às vezes privilegia elementos determinados que lhe parecem importantes. Essa opinião pessoal do autor, entretanto, está sujeita à autonomia relativa da obra, logo, suas escolhas de maneira alguma desmerecem a opção dos críticos que preferem se dedicar justamente às temáticas que o autor reputou menos importantes.

Pelo contrário, nesse caso as afirmações do escritor adquirem até um interesse maior, já que passam a funcionar tanto como elemento elucidativo quanto como contraponto positivamente perturbador. Tentando avançar mais um passo na relação bilateral e de mútua influência entre vida e obra, vale investigar mais a fundo um elemento que parece decisivo nesse caso para estabelecer o ponto comum de tal

²²⁶ CROCE, 1967, p. 136. Cabe lembrar que toda leitura das cartas desenvolvida neste trabalho leva em conta a atitude de cautela preconizada por Croce.

interseção, e no qual residiria a singularidade específica dessa relação sempre problemática.

3.4 Religião e indeterminação

As passagens destacadas e comentadas nas últimas páginas sugerem a imagem de um Guimarães Rosa profundamente religioso, autor de uma obra na qual fez vazar de maneira contundente essa religiosidade. Disso não há dúvida. Estudos como os de Benedito Nunes, Suzi Sperber, Francis Utéza ou Ana Maria de Almeida entre outros, já apontavam que a religião era tema central para Rosa, e os depoimentos do escritor nas cartas só fazem corroborar essa religiosidade no âmbito pessoal. Chama a atenção, no entanto, o modo como Rosa trabalha esse tema nos livros, o modo como sugere aos tradutores que o façam e, sobretudo, o modo como se refere à própria religiosidade.

Nos três casos ressalta um traço comum. O escritor pede aos seus tradutores atenção para as sutilezas do texto no momento da interpretação da versão original; sutileza na apresentação desses temas no momento da criação da versão traduzida e revela a pluralidade de suas concepções pessoais, tudo resultando – texto ficcional e texto epistolar – num discurso cujo tom nunca é conclusivo.

A partir dessa constatação, chamo a atenção para uma característica que é peculiar do universo rosiano e que atravessa de ponta a ponta as coletâneas de cartas. Os avanços, recuos, afirmações e contradições típicas do discurso epistolar em geral e marcantes nas cartas de Rosa em particular, revelam tensões sutis sob as quais se desenvolve o seu pensamento e sua expressão. Como no mundo misturado de Riobaldo, na personalidade de Rosa “Tudo é e não é” e seria sem dúvida “muito perigoso” e “um descuido prosseguido” tomar suas cartas sem a necessária contextualização e sem

perceber a dialética constante sob a qual se desenvolve sua visão de mundo e que rege seu relacionamento com os tradutores.

Dialética que parece também reger os delicados processos de criação literária do escritor, cuja subjetividade, obviamente não estando refletida na obra, conforma em alguma medida as escolhas temáticas ou formais que a compõem. Subjetividade que afinal se apresenta sob uma tensão dialética entre forças diversas, e que não se furta a apresentar essa tensão no cerne do sujeito ficcional que constrói no âmbito do espaço literário.

Em certa medida, esse sujeito, que mais do que um religioso possuidor de uma fé apaziguada, seria alguém em busca de uma verdade espiritual nunca encontrada, é o sujeito apresentado na obra ficcional, na medida em que os discursos das várias religiões se sobrepõem e se interpolam sem que resulte disso um discurso único que refletiria – num processo que assim seria primário e distante das práticas estéticas de Guimarães Rosa – as concepções pessoais do escritor. Mesmo porque, ainda que havendo o reflexo, o objeto refletido seria justamente o amálgama das diversas correntes religiosas, e não a adesão exclusiva a uma delas, conforme se depreende das declarações do autor.

Quando lembro a tabela valorativa de Rosa para a sua obra procuro frisar que tais considerações não significam absolutamente que a obra é um retrato das intenções ou da personalidade do autor, procedimento superado pelo menos desde o final do romantismo. O seu apreço pelas questões metafísicas – ou seu despreço pelas questões políticas – não significa que o autor tenha buscado (ou que pudesse fazê-lo) construir um reflexo mecânico de sua visão de mundo ou que o objeto artístico que criou pudesse conter em graus exatos as temáticas que privilegiou.

De toda maneira, busquei atentar para um certo paralelismo entre obra e visão pessoal do autor, que ao invés de se estabelecer ingenuamente por uma repetição das convicções deste refletidas naquela, se daria a partir da suspensão, ou indeterminação das verdades filosóficas que é marcante em ambos.

O mecanismo que se vislumbra neste quesito encontra eco em algumas interpretações da obra que, privilegiando aspectos distintos, apontam a existência de discursos variados que se organizam de modo não-hierarquizado, trazendo ao primeiro plano a idéia de *indeterminação*, já observada e destacada na apresentação da temática religiosa e que será motivo central da próxima parte do trabalho.

A questão, verificada primeiro no que toca à apresentação das reflexões religiosas, se articula e ganha reforço a partir da interpretação proposta por Davi Arrigucci Jr. em “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”:

Ao que parece, a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador. Esta relação orgânica entre a forma de contar e a matéria de que se trata, espelhando-se na mescla narrativa, é o primeiro ponto crítico de que se pode partir. De algum modo, a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático.²²⁷

Com este comentário – da parte inicial do ensaio - o crítico começa a mostrar como no *Grande Sertão: veredas a mistura* recorre e sobressai, trazendo em seguida ao primeiro plano o estudo dessa mistura ao nível formal, sem deixar de apontar, no entanto, a maneira como esta se articula com a “mistura do mundo” tão central e incômoda para o jagunço Riobaldo.

Arrigucci mostra que, para construir essa mistura, o escritor “lança mão de tudo”, plasmando no livro “um amálgama de formas que o compõem como um todo

²²⁷ ARRIGUCCI JR., 1994, p. 10.

orgânico, de cerrada e complexa unidade estética”.²²⁸ Este “todo orgânico” apontado pelo crítico no nível formal sugere uma não-hierarquização também nesse nível, na medida em que nenhuma forma determinada triunfa. Não-hierarquização que surge, portanto, como traço comum entre vivência pessoal e as variadas instâncias do objeto literário, tanto do ponto de vista formal, quanto do ponto de vista do conteúdo discursivo estrito.

Assim, a “religiosidade misturada”, tanto do autor no âmbito pessoal, quanto na sua literatura, se articula aos outros dois níveis destacados por Arrigucci - na construção formal e no mundo literariamente representado – constituindo-se em mistura ao nível discursivo, na medida em que as várias doutrinas ou filosofias religiosas que servem de matéria-prima para a construção do objeto literário aparecem sem que se *determine* a proeminência de qualquer uma delas.

Na parte seguinte, utilizo trechos das cartas do escritor para tentar aprofundar essas relações iniciadas aqui, trabalhando com a idéia de que não apenas nesse tema das religiões, quanto nas outras temáticas que seriam centrais em sua obra, tal indeterminação teria sido escolha constante, no lugar da representação incontestável de uma verdade única cuja busca o escritor – como Riobaldo – sabia se tratar de uma aporia.

²²⁸ ARRIGUCCI JR., 1994, p. 13.

3. SOB O SIGNO DA INDETERMINAÇÃO

Em 1957 Antonio Candido publicou um ensaio sobre o *Grande Sertão: veredas* que marcaria época, sendo lembrado e citado com recorrência até os dias de hoje. Era “O Sertão e o Mundo” que saía primeiro no número 8 da revista *Diálogo* para posteriormente, sob o título de “O homem dos avessos”, integrar o seu *Tese e Antítese*, coletânea de ensaios cujo fio condutor é o estudo da expressão da natureza contraditória do homem.

Nesse texto, em meio a numerosas considerações que se tornariam célebres, o crítico propõe uma relação entre *Grande Sertão: veredas* e *Os sertões* de Euclides da Cunha:

Há em *Grande Sertão: veredas*, como n’*Os Sertões*, três elementos estruturais que apóiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens. Mas a analogia pára aí; não só porque a atitude euclideana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como por que a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite sua ressonância na imaginação e na sensibilidade.²²⁹

No capítulo anterior tentei mostrar a maneira como o escritor trabalha na obra elementos religiosos de origens diversas, pedindo aos tradutores atenção para o tema, e apresentando os variados discursos filosóficos de matiz espiritualista, numa mistura que leva também, “não à solução, mas à suspensão” das eventuais “verdades” que esses discursos preconizam.

²²⁹ CANDIDO, 2000. p. 123. (grifos meus).

Logo, o paralelismo entre a visão pessoal do autor e sua obra, que tentei mostrar a partir da relação entre experiência religiosa pessoal e a representação literária dos discursos religiosos, ao invés de se estabelecer ingenuamente por uma repetição das convicções do autor refletidas na obra, se daria a partir da suspensão, ou indeterminação das verdades filosóficas que é inerente a ambos.

Neste capítulo, buscando o diálogo com apreciações críticas como a de Antonio Candido, tentarei mostrar como as cartas indicam que o procedimento tão marcante no tratamento da temática religiosa não se restringe ou se esgota ali.

Ao propor as duas categorias – solução e suspensão – que estabeleceriam o antagonismo em meio à analogia entre Rosa e Euclides, o crítico toca, portanto, num procedimento central – para a criação da obra de arte em geral, como ele mesmo frisa – daquilo que seria uma “poética rosiana” (que o autor de qualquer modo não deixou explícita em lugar nenhum): a opção pelo incerto, pelo obscuro, pelo indeterminado, que Guimarães Rosa busca de maneira peculiar e com finalidades específicas.

Algumas passagens das cartas apontam que – mais do que uma opção isolada – esse era um impulso deliberado. As pistas vão desde sugestões bastante simples do escritor em torno da tradução de trechos específicos até proposições de caráter geral sobre a sua obra ou sobre aquilo que ele próprio chama de sua *Weltanschauung*.

Na carta de 2 de janeiro de 1964 a Bizzarri, Rosa responde a mais um rol de dúvidas enviado pelo italiano, desta vez relativas ao conto “Buriti”. Um dos 43 itens enumerados pelo tradutor e respondidos pelo escritor é o que se segue:

[pergunta de Bizzarri] A segunda mulher do Irvino é morena White, ou morena colored, ou é bom que não se saiba claramente?

[resposta de Rosa] Mais para morena clara. Talvez porém melhor deixar em suspenso.²³⁰

²³⁰ ROSA & BIZZARRI, p. 116.

Na importante carta de 16 de dezembro daquele ano, escrita após a leitura do *Corpo di Ballo*, Rosa aponta (depois dos hiperbólicos elogios ao trabalho do tradutor) três pequenos enganos, dentre os quais este que transcrevo abaixo:

Ainda há que houve um erro, mas do original (2^a. edição, pág. 145 [252, MM], linha 9 [5]): onde está “braças-e-meias”, devia ser “braças-e-meia” – como indeterminado, vago, mágico, algébrico (x braças + $\frac{1}{2}$), contrastando com o lógico, real, estrito, de “a menor, de 3 metros”, i.e. “de três metros a menor”. Mas não tem a mínima importância.²³¹

Aqui cabe um breve parêntese, para chamar a atenção à intervenção do diplomata Guimarães Rosa. Ainda que diga ao italiano que os erros “não tem a mínima importância”, Rosa já escrevera um dia antes, em 15 de dezembro outra carta a Curt Meyer-Clason, alertando-o dos erros cometidos por Bizzarri e reafirmando a correção do original e diretriz para a tradução de “braças-e-meia”:

Creio que, quando aí estive, falamos sobre este ponto. Deve-se tomar o “braças-e-meia” como indeterminado. Sai-se do lógico, do real, ou do “aritmético” (“de três metros a menor”) – para o vago, o indeterminado, o mágico, o “algébrico”: “a maior, braças e meia!” = x braças + $\frac{1}{2}$ (ou: x braças + $\frac{1}{2}$ braça cada uma).²³²

Nesses dois exemplos, chama atenção o cuidado do escritor para que não se perca nas traduções uma peculiaridade específica do texto original, que poderíamos marcar por meio de duas idéias derivadas das formulações do próprio escritor: suspensão e indeterminação.

²³¹ ROSA & BIZZARRI, p. 165.

²³² ROSA & CMC, p. 207. A minúcia da explicação reafirma o perfeccionismo de Rosa, já lembrado no decorrer deste trabalho. Meyer-Clason terá captado bem a questão e o intuito de Rosa, pois na carta seguinte responde: “Os pontos mencionados casualmente não foram problema para mim: “Siebzig und manchen Meter” (“Setenta e tantos metros”); e “klafterlang und länger” (“muitas braças e bem mais”) são nossos presentes para a poesia do “indeterminado”. ROSA & CMC, p. 223.

Vêm-se aqui exemplos bem concretos da busca de tais efeitos. Ou seja, a suspensão e a indeterminação de sentido não residiriam apenas na abertura significativa que marca o desenvolvimento de temáticas centrais, como, por exemplo, a visão sempre questionadora de Riobaldo, ou a identidade ambígua de Diadorim, mas estaria referida e marcada também a partir de detalhes pontuais do texto.

Numa outra carta a Curt Meyer-Clason a busca da indeterminação é reafirmada, desta vez em termos mais abrangentes. Trata-se de comentário à tradução de “O recado do morro”, que em alemão ganhou o título “Die Botschaft des Hüegels”:

O PRIMEIRO PARÁGRAFO lucraria muito, a meu ver, se recebesse algumas importantes modificações. Trata-se de uma INTRODUÇÃO geral, que pretende ser concisa, enérgica, provocativa, “algébrica”, sem denunciar o enredo do conto nem minimamente.

A) Assim, conviria, desde logo, eliminar aquele denunciador “Mordanschlag”. B) o “nie” da primeira linha deve ser substituído por “nicht”. C) o “geführt gegen” deve ser: “geschehen um”; ou outro verbo, mas seguido de “um”, e não de “gegen”; deve haver indeterminação, porque na minha *Weltanschauung*, as coisas “acontecem”, ninguém “faz” nada, só pensa que faz.²³³

Além da menção direta à indeterminação, termo inclusive grifado pelo autor, a passagem trata de outra questão importante que precisa ser ao menos mencionada. É o fato de o primeiro parágrafo do conto se tratar, segundo o autor, de “uma introdução geral”, revelando um procedimento adotado com frequência por Rosa. Na mesma carta ele dirá: “Trata-se de frase importante – como todas as que iniciam as novelas; porque, como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons.”²³⁴ As frases iniciais dos contos teriam, pois, como

²³³ ROSA & CMC, p. 242. Ao verificar o significado dos termos que Guimarães Rosa sugere ficou clara sua intenção de conferir certa “vagueza” ao texto. “Mordanschlag” pode ser traduzido por “atentado”, palavra que antecipa o que viria a ser o “caso de vida e de morte” do original. Outra oposição importante é entre “gegen” e “um”. Enquanto o primeiro se traduz como “contrário”, o segundo dá a idéia de “em torno” “em redor”, conferindo o tom de imprecisão.

²³⁴ ROSA & CMC, p. 243. Em outra carta ao alemão Rosa lembra que o *Grande Sertão: veredas* “como muito bem o viu o maior crítico literário brasileiro, Antonio Candido, obedece, em sua *estrutura*, a um rigor de desenvolvimento musical” ROSA & CMC, p. 115.

acontece com as sinfonias, um caráter de *ouverture*, merecendo por isso atenção redobrada do tradutor.²³⁵ No comentário à tradução de “Buriti” o escritor reafirma o modelo estrutural adotado também nesse conto:

A última frase do 1º parágrafo não está exata. Rogo-lhe medité-la, traduzindo-a primeiro palavra por palavra, e refazendo-a. Contém, em resumo, toda uma *Weltanschauung*, se não uma concepção metafísica. (Cada palavra, nela, tem, um valor rigoroso, insubstituível.) Não é o que Miguel pensa; é o que o autor diz. Houve uma mudança de plano.²³⁶

Esse trecho, além de reafirmar o modelo sinfônico estrutural, permite retomar a reflexão em torno da idéia de indeterminação, na medida em que ao referi-la na passagem anterior o autor lhe confere importância decisiva na composição de sua *Weltanschauung*, e aqui recorre ao termo novamente. Mas, nessas duas ocasiões distintas estaria Rosa falando da mesma coisa?

Importante lembrar que as duas passagens são afirmações contundentes do escritor no sentido de considerar determinadas passagens da obra como expressões de sua *Weltanschauung*, idéia que pode a princípio parecer óbvia, mas não é, cabendo nesse caso uma série de questionamentos que envolvem o conceito de intencionalidade autoral. Primeiro é preciso lembrar que o impacto das intenções do autor na fatura da obra literária é sempre relativo e variável, sendo tarefa impossível – e ademais dispensável – tentar determinar textualmente onde começam e onde terminam tais intenções. A obra nunca é feita *apenas* da concepção consciente de seu autor, o que não exclui a importância de considerar a “visão-de-mundo” deste ao analisar aquela. Em sua *Análise de interpretação da obra literária*, Wolfgang Kayser aponta o problema:

²³⁵ Não resta dúvida de que essa peculiaridade na estruturação formal dos contos – enfatizada pelo próprio autor – merece ser estudada mais a fundo.

²³⁶ ROSA & CMC, p. 245.

(...) é justo e mais que razoável investigar a essência e o sentido de uma obra poética para a relacionar com pontos de vista superiores, reveladores da concepção do mundo de um poeta, do espírito de uma época, do desenvolvimento da própria problemática da vida.²³⁷

Isto não o impede de advertir logo em seguida que, ao fazê-lo, é preciso estar atento ao risco de tomar o método como explicação totalizadora: “uma atitude crítica empenhada em determinar o sentido e fundo ideológico não atende, nem pode atender, ao estilo, som e ritmo, etc.”²³⁸. Faço essa breve digressão apenas para apontar que, na parte seguinte, ao tentar aplicar as explicações do autor e de sua visão-de-mundo ao momento analítico que coloca em questão as novelas de *Corpo de Baile*, meu objetivo será apenas buscar subsídios para avançar na compreensão do problema conforme está exposto nas cartas, sem tentar, entretanto, uma interpretação aprofundada dos contos.

3.1 A busca pelo ontológico

Tentando uma comparação entre os dois reparos de Guimarães Rosa – que são semelhantes – aproveito para me valer também dos trechos literários destacados da obra, estratégia que nesse caso parece valer a pena pelo que podem acrescentar à reflexão proposta.

A segunda explicação, referente ao trecho de “Buriti” é menos completa, pois nela o autor apenas afirma que o trecho contém “uma Weltanschauung, se não uma concepção metafísica”, sem caracterizá-la, como faz na explicação de “O recado do Morro”. Essa caracterização teria de ser procurada no próprio texto literário, mais precisamente na frase em que o autor assume a voz narrativa onisciente para falar da

²³⁷ KAYSER, 1976, p. 245.

²³⁸ KAYSER, 1976, p. 246.

personagem, aparentemente o que teria criado o desacordo entre o original e a tradução alemã. (“Não é o que Miguel pensa, é o que o autor diz”).

Antes de entrar no texto de “Buriti”, gostaria de voltar à explicação de “O recado do Morro”, em busca de um subsídio importante para tentar encontrar em ambas as passagens literárias um elemento que lhes seja comum e característico da visão-de-mundo a que o autor se refere. Lembro que na primeira explicação, Rosa tenta garantir uma significação específica e importante do modo como as coisas se passam no universo interno do conto. Ele quer que o texto expresse uma especificidade da sua *Weltanschauung*: “as coisas ‘acontecem’, ninguém ‘faz’ nada, só pensa que faz”. Para concretizar esse modelo peculiar de sucessão dos acontecimentos, o autor pede ao tradutor que recorra ao efeito da *indeterminação*, chegando inclusive a grifar a palavra.

Como se vê, a indeterminação nesse caso não é objetivo final, mas meio utilizado pelo escritor para compor concretamente no universo da obra uma visão abstrata sobre o ser e o seu *estar* no mundo, que por enquanto ainda não se sabe exatamente em que consiste. A explicação mesmo que fornece ao tradutor é um tanto oblíqua e nesse caso parece valer a pena partir desta pouco elucidativa, mas fecunda proposição (as coisas acontecem, ninguém faz nada, só pensa que faz), para analisar o parágrafo em questão, tentando surpreender no conto o tom de indeterminação tão caro ao escritor:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos de município onde ele residia, em sua raia noroesteã, para dizer com rigor.²³⁹

²³⁹ ROSA, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 11.

Outros trechos que busquei destacar, como a explicação em torno de “braças-e-meia”, já fornece a pista para entender onde Rosa quer chegar. Numa rápida leitura já se vê no parágrafo as expressões decisivas para compor o tom de indeterminação: “sem que bem se saiba”; “rastrear pelo avesso”; “caso de vida e de morte”; “extraordinariamente comum”; “aparente princípio e fim”; “julho-agosto”; “fundos do município”; e o último “raia noroesteã”.

Logo se vê em primeiro plano o tom de indeterminação na descrição do fato que será narrado. Primeiro, no nível temporal: “aparente princípio e fim, num julho-agosto”; depois no nível espacial: “nos fundos do município (...) em sua raia noroesteã”. Mas não só a localização espaço-temporal do fato é indeterminada, mas ainda a sua própria existência e exato conhecimento (sem que bem se saiba), sua natureza paradoxal (extraordinariamente comum) e até mesmo o nome da personagem que o protagonizou, que é incerto ou múltiplo (Pedro Orósio, Pedrão Chãbergo ou Pê-boi). Diante de toda essa indeterminação ou plurissignificação, o comentário com que o narrador fecha o período, “para dizer com rigor”, adquire um tom bastante irônico.

No caso de “Buriti”, a frase destacada por Rosa como expressão daquilo “que o autor diz” soa um pouco mais hermética. Transcrevo em seguida o parágrafo completo, com a frase em questão destacada em itálico:

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entretanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. *Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. Achava.*²⁴⁰

²⁴⁰ ROSA, *Noites do Sertão*. p. 91.

O elemento comum que aproxima as duas aberturas é justamente o efeito de indefinição que, em “Buriti”, reside na situação da personagem, descrita numa frase um tanto rebuscada construída a partir do ponto de vista do narrador.

A proposição: “as coisas acontecem, ninguém faz nada, só pensa que faz”, é fundamental para compreender a importância da advertência do autor quanto à mudança de planos operado no texto. É o autor – ou se quisermos ser mais precisos, o narrador – quem está refletindo sobre os passos de Miguel e o que podem significar para a personagem que não tem ou não pode ter, a consciência plena do alcance e limites de seus atos.

Tentando uma breve paráfrase, pode-se dizer que “o repensado contracurso de uma dúvida” é a certeza da personagem, prestes a se esboroar ante “o azado desatinozinho que o destino quer”; ou seja, em sua viagem Miguel arrisca-se a ver suas certezas levadas pela força irrefreável do destino, que arrasta de acordo com sua conveniência as vontades e deliberações humanas. Tudo isso marcado por um indispensável “talvez” reafirmando a incerteza que perpassa todo este “acontecer”.

Cabe perguntar: seria possível anunciar no plano literário e de maneira convincente tais desdobramentos inconstantes sem renunciar à pretensão de descrevê-los em seu particular funcionamento que desafia qualquer lógica? Se a resposta parece negativa, a solução é então sugerir, vagamente, de modo indeterminado, a força incerta da vida e a fragilidade da vontade humana perante o poder irresistível e imprevisível dos acontecimentos, para completar a caracterização desta situação a partir da inconsciência da personagem, pois como diz Rosa, “não é o que Miguel pensa, é o que o autor diz.”

Constatada a indeterminação – e a sua importância segundo Rosa – permanece ainda a necessidade de responder à indagação: ela está a serviço de quê? Da fluidez; do inesperado; da incerteza que é imanente à vida, é o que parece a princípio.

Não determinando com exatidão o fato, este ganha a aura de acontecimento imotivado, ou inapreensível em sua totalidade, desenrolando-se não como consequência do ato humano, mas que antes enforma o homem e o enreda por meio de incontáveis e contingentes desdobramentos. Ao comentar um dos prefácios de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, Paulo Rónai alude a essa força que aparentemente perpassa vários momentos da obra do autor: “Possivelmente há em tudo isto uma alusão à reduzida influência de nossa vontade nos acontecimentos, às decorrências totalmente imprevisíveis de nossos atos.”²⁴¹

Vale repetir a proposição: “as coisas acontecem, ninguém faz nada, só pensa que faz”. A indeterminação parece ser de alguma maneira o elemento decisivo que cria o “princípio de incerteza” imanente ao estatuto do ficcional. Esse parágrafo inicial anunciaria então que as personagens e o universo de “O recado do morro”, fadados a se submeterem à força de um destino que não se pode controlar, teriam de ser marcados em sua construção por essa decisiva indeterminação que leva à suspensão dos significados absolutos.

Essa conclusão, no entanto, parece genérica demais para um autor como Guimarães Rosa, cujo texto ficcional assume em instantes específicos altíssima função referencial. Se por um lado os significados ficam muitas vezes em suspenso, por outro é preciso lembrar que eles nunca são completamente abolidos, e a própria suspensão em si possui um peso de significação.

Os comentários de Rosa nas cartas mostram que não se trata de abrir mão do sentido – procedimento bastante freqüente na cena literária contemporânea – até porque o autor parece querer levar ao leitor um conhecimento específico sobre o homem e o mundo, ainda que em clave alternativa. Nessa medida é difícil situar Rosa num sistema

²⁴¹ RÓNAI, 1991, P. 530.

rígido que opõe de um lado a arte pela arte, que abdicou de propor mecanismos de representação do real, referindo-se sempre a si própria, e de outro aquela que aspira a representar o homem e a vida, ainda que transformando ou deformando a base empírica que lhe serve de ponto de partida.

Suas proposições – às vezes contraditórias – indicam que o autor resiste a esse tipo de classificação, e ainda que a obra ficcional não seja o objeto direto de análise neste trabalho, arrisco a dizer que também sua obra resiste à rigidez de tais rótulos ou antagonismos radicais, antes se deslocando entre as balizas que esses extremos marcam, parecendo melhor falar em predominância de uma ou outra atitude estética. No tocante às temáticas religiosas, por exemplo, mas também noutros casos, como nas referências geográficas às vezes imprecisas²⁴² o que o autor parece querer evitar é um modelo fechado de representação, deixando em suspenso e indeterminado aquilo que, do contrário, ganharia ares de representação documental.

Um teórico contemporâneo - Wolfgang Iser, criador da teoria do efeito estético – dedica atenção especial para a questão, conforme destaca Gabriele Schwab: “A determinação nos decepciona, afirma Iser, para quem, a *indeterminação* é que assegura a fluidez, a flexibilidade e conseqüentemente, a vida.”²⁴³

Tal concepção não parece distante daquela manifestada por Guimarães Rosa, assim como também não é novidade em face do vaticínio de Antonio Candido que já conta quase cinquenta anos. Essa idéia que para o crítico é central e indispensável à realização artística – a “suspensão” do sentido – se realizaria para Guimarães Rosa em duas frentes distintas, e às vezes em tensão com seu contrário: num conto ou romance tomados em seu todo se nos deparam verdades múltiplas, mas também no nível

²⁴² Antonio Candido já mencionava a questão no ensaio de 1957. Em *grandesertao.br* Willi Bolle retoma o assunto, reafirmando as pistas falsas que embaralham o espaço geográfico em que se desenrola o romance.

²⁴³ SCHWAB, 1999. p. 45.

sintagmático a indeterminação surge concreta e pontualmente, nesse caso em tensão com seu contrário.

As passagens e as explicações de Rosa sobre a situação existencial do sujeito em duas novelas de *Corpo de Baile* mostram que ali, o seu objetivo final é justamente *não* chegar a qualquer explicação final e conclusiva (ainda que esta deva ser buscada incansavelmente) quanto à dimensão ontológica de suas personagens, e que ao caracterizá-las, ele aplica estilisticamente o recurso à indeterminação, não como preciosismo gratuito, mas com a finalidade consciente de representar no nível formal a própria natureza humana, que é também indeterminada, fluida, instável.

Por um lado, portanto, os exemplos das cartas que busquei destacar atestam que esse é um impulso deliberado e elaborado com minúcia, podendo ser creditado na conta dos procedimentos estéticos a que Guimarães Rosa denotava especial distinção. Mas por outro, encontramos também manifesto nas cartas um outro impulso – de sentido contrário – que parece sugerir uma justificativa para o recurso à indeterminação, nunca utilizado arbitrariamente: há alguma coisa que deve ficar indeterminada, enquanto outras devem ser especificadas e precisadas ao máximo. A indeterminação não pode marcar o texto de modo indiscriminado, ela é instrumento a que o autor recorre às vezes, sempre com finalidades específicas.

Essa direção interpretativa parece mais adequada às concepções do autor, fazendo diminuir assim o caráter de generalidade que marcaria a busca pelo indeterminado, impulso que, no caso de Rosa, só é possível entender a partir de uma visada dialética.

3.2 As justificativas para a indeterminação

Para avançar na caracterização e análise da indeterminação como elemento estruturante na visão e prática literária do autor, parece necessário falar um pouco de nomenclatura. Como a organização deste capítulo demonstra, parti do termo “suspensão”, utilizado por Antonio Candido e por Guimarães Rosa, para indicar aquilo em torno do que não se deve propor um significado ou sentido final, único.

Da suspensão, passei a abordar a *indeterminação*, expressão usada por Guimarães Rosa, tomando-a como termo correlato, na medida em que também sugere algo que deve resistir à precisão específica quando for nomeado ou descrito. No decorrer da análise outros termos virão se juntar a esses, a partir de referências do próprio Guimarães Rosa ou da crítica especializada em sua obra.

Para facilitar a tipificação deste elemento que pode ter muitos nomes, e avançar na investigação sobre o tema nas cartas, será necessário, mais uma vez, recorrer à visada dialética, pois o autor que pede aos tradutores a indeterminação, chegando a caracterizá-la como elemento central de sua *Weltanschauung*, é o mesmo que passara meses debatendo com Harriet de Onís a tradução exata da palavra cigarra, ou que fizera, também na revisão da tradução de “Duelo” o seguinte pedido:

13- SCHACK (sic). Aqui, como em outros pontos, o termo “rancho” foi traduzido por “shack”, palavra que vem traduzindo também “cafua”. Como essas designações aparecem com grande frequência em meus livros, gostaria que as precisássemos. “Cafua”, cabana, choupana, penso que se traduzem bem por “shack” e por “hut”. “Rancho”, porém (que, aliás, não está bem definido no “Pequeno dicionário da língua portuguesa” – e vou falar com o Autor que a corrija na edição próxima”, é uma construção rústica diferente: é um abrigo simplíssimo, no campo, sem paredes (ou às vezes só com uma parede), apenas os 4 esteios e um teto de capim seco ou de palmas de coqueiro, só excepcionalmente de telhas (quando, então, se chama telheiro). É um barracão, galpão ou coberta, em geral extremamente primitivo.²⁴⁴

²⁴⁴ VERLANGIERI, 1993, p. 103.

Essa busca pela palavra exata se verifica ainda no comentário de Rosa à primeira tentativa de tradução de Meyer-Clason, constante da carta de 11 de novembro de 1959. Trata-se de um trecho da primeira página do *Grande Sertão: veredas*: “Pág.1; linha 3... no quintal....im Garten. (“Quintal”, não sei se se traduz bem por “Garten”, ou por “Hof”. Quintal é um terreno em geral grande, atrás da casa, englobando horta, jardim, pomar, pátio e partes baldias ou incultas.)”²⁴⁵ Ou ainda, cinco anos mais tarde, ao comentar com Meyer-Clason amostras de tradução de “Dão-lalalão”:

Não sei se “verrosteten” fica bem para “oxidado”, aqui. (Não é enferrujado com o tempo). Diz-se “oxidado” de um revólver já fabricado assim, com um tipo de metal especial, de cor escura. (Rogo indagar, verificar, perguntar em casa que vende armas.)²⁴⁶

Os exemplos da precisão de termos exigida por Rosa poderiam se alongar por muitas páginas. A polêmica entre *cicadas* e *locusts* que abordei no primeiro capítulo me parece uma exemplificação suficiente para a sua exigência quanto à exatidão que o texto traduzido devia almejar em certas ocasiões, maneira de tentar repetir na língua alvo a caracterização do universo sertanejo.

Ao tratar do tipo humano predominante no *Grande Sertão: veredas*, o jagunço, Antonio Candido aponta esse impulso, ao dizer como o livro “é meticulosamente plantado na realidade física, histórica e social do norte de Minas, que ele revelou à sensibilidade do leitor brasileiro como nova província, antes não elevada à categoria de objeto estético.”²⁴⁷ Segundo o crítico, a singularidade do jagunço retratado por Rosa reside na minúcia documental com a qual este é caracterizado, minúcia que se espraia para os outros planos concretos de seu universo narrativo; a terra, os bichos e as plantas, sempre nomeados com exatidão.

²⁴⁵ ROSA & CMC, p. 84.

²⁴⁶ ROSA & CMC, p. 244.

²⁴⁷ CANDIDO, 2004, p. 122.

Tal exatidão, entretanto, vinha acompanhada paradoxalmente por esse outro impulso, que era a busca pela indeterminação. Cabe retomar que o autor a destaca como meio de expressão de sua visão de mundo, na qual “as coisas ‘acontecem’, ninguém faz nada, só pensa que faz.” Numa tentativa de desdobrar as significações possíveis para a assertiva, tornando-a menos oblíqua, trabalhei na seção anterior com a noção de que, para o autor, o homem está enredado sempre por forças misteriosas que desconhece, em muito mais mistérios do que supõe, para utilizar o repisado clichê *shakespeareano*.

Assim, na seção anterior, a busca da indeterminação me parece ter ficado caracterizada como procedimento genérico, de certa maneira imanente ao texto literário, algo que já se pode depreender partindo principalmente das citações de Antonio Candido e Wolfgang Iser – ainda que o primeiro fale especificamente de *Grande Sertão: Veredas* e o segundo trate da natureza geral de qualquer texto literário.

As cartas parecem oferecer, entretanto, pistas indicativas de qual seria a especificidade – as raízes, impulsos e justificativas – por trás da busca pela indeterminação ou suspensão. Uma delas é a carta-resposta ao primeiro rol de dúvidas enviado por Edoardo Bizzarri quanto à tradução de *Corpo de Baile*, e data de 11 de outubro de 1963:

(...) vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda.²⁴⁸

De um lado, o concreto: “exótico e mal conhecido”. De outro o resto, por pressuposto, o abstrato: “vagezas intencionais”. Com a separação que propõe o autor facilita o entendimento dos dois impulsos em certa medida antagônicos que destaquei

²⁴⁸ ROSA & BIZZARRI, p. 37-38.

em suas cartas. Ora, não é de espantar que, para reger e construir um universo ficcional balizado entre linhas desta natureza, o autor tenha de se valer de atitudes diferentes: para o primeiro caso, a precisão; para o segundo, a indeterminação.

Rosa sabia que para concretizar no plano ficcional um “exótico e mal conhecido” universo sertanejo que é base e cenário para a obra, seria necessária a explicação documental mais minuciosa, que só mesmo um escritor pesquisador do sertão como ele seria capaz de fornecer a contento.

Por outro lado, o seu contraponto abstrato, “as vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica”, só poderia se sustentar no plano ficcional a partir de uma indeterminação que lhe é indispensável, já que do contrário o texto seria ou lição de estilística ou proselitismo religioso,²⁴⁹ perdendo assim o estatuto de ficcional que o marca tão intensamente.

Assim, aparecem comentados os expedientes distintos do escritor que quer, ora lançar luz sobre um concreto “mal-conhecido”, ora transformar pela imprecisão ou mistura, abstrações subjetivas que – ao contrário – estão exaustivamente descritas tanto no âmbito literário estrito, quanto no campo dos discursos filosóficos ou religiosos.

Ao falar de “vagezas intencionais” Rosa confirma um procedimento – ou pelo menos uma tendência de concepção da obra – específico para uma temática específica, e sugere aos tradutores que o secundem, como veremos em outras passagens. A indeterminação deve ser buscada com um propósito bem definido, e é uma especificidade temática o que a justifica. Quando surge em primeira plana a metafísica, a reflexão sobre a condição humana, o mistério e conseqüentemente a poesia que daí deriva, o tom de indeterminação deve predominar no cerne do discurso, modo de

²⁴⁹ Busquei destacar no capítulo anterior justamente a maneira como Rosa apresenta as correntes filosófico-religiosas sem “aderir” a qualquer uma delas; de maneira, portanto, indeterminada. Neste capítulo volto ao tema para tentar mostrar como esse procedimento é mais abrangente, sendo utilizado pelo escritor de maneira ampla.

concretizar formalmente – ou se se preferir literariamente – a “vagueza” que permeia a visão de mundo do autor.²⁵⁰

Numa sugestão feita a Harriet de Onís acerca de trecho da tradução de “O burrinho pedrês” há uma nova menção ao procedimento, com uma explicação pormenorizada quanto à justificativa para se recorrer a ele neste caso. Destaquei em negrito o trecho traduzido pela americana, seguido da sugestão de Guimarães Rosa:

- was seeking himself out, discovering himself, finding the essence of his being: (Desculpe-me, mas não acho bem. Ficou pesado, muito longo, e muito rigidamente expositivo e lógico.) Algo assim: was surely and perhaps seeking himself out, finding some essence of his being....
(Funcionalmente, é para o leitor não poder entender mesmo, pela lógica estreita do *common-sense*, o que se refere às vaguezas misteriosas da vida, do que é apenas para se sentir por sugestão, apoiada na poesia do intencionalmente confuso e na força oblíqua do *humour*...)²⁵¹

Ou seja, aquilo que se refere às “vaguezas misteriosas da vida” deve conter sempre algo de oblíquo, de indeterminado, como o “surely and perhaps” postos lado a lado, oxímoro que lembra tanto o “excepcionalmente comum” do primeiro parágrafo de “O recado do Morro” para o qual o autor pede atenção redobrada ao tradutor Curt Meyer-Clason. Talvez o restante do trecho seja ainda mais esclarecedor, ao falar de “sentir por sugestão”; “intencionalmente confuso” e “força oblíqua do *humour*”. Com essas expressões fica caracterizado um *modus* escolhido pelo autor para tratar as

²⁵⁰ Tal distinção permite lembrar as observações de E. Auerbach sobre a ficção de Virginia Wolf, contidas em *Mimesis*, seu monumental panorama sobre a literatura ocidental: “(...) de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que sobrevoam todo um universo vital. Estas são as características distintivas e novas do processo: motivo casual que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo “exterior” e tempo “interior””. AUERBACH, 2002, p. 485. Ainda que a distinção e descrição de planos feita por Auerbach se relacione às observações de Guimarães Rosa, é preciso cautela diante desta analogia. A preeminência do “interior” sobre o “exterior”, apontada inclusive como traço distintivo da literatura contemporânea em relação às narrativas precedentes, não é assim tão evidente na ficção de Rosa, onde as divagações metafísicas saltam sempre de um riquíssimo universo concreto construído singularmente pelo escritor.

²⁵¹ VERLANGIERI, 1993, p. 271.

questões metafísicas ou filosóficas, sem propor a transposição ao plano literário de discursos logicamente organizados, mas antes desmontando e reorganizando tais discursos, muitas vezes utilizados apenas como “células temáticas”.²⁵²

Outro comentário importante de Rosa que vai nessa direção é o que encerra a carta de 19 de novembro de 1963, sanando dúvidas sobre “Dão-lalalão” e “O recado do morro”:

Mas, no ferver do assunto, estou-me alongando demais, sem precisão, e Você já tem trabalho demais com o diabo do livro, que, como Você vê, também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico ; o outro eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo, que abraça Você, grata e afetuosamente

Guimarães Rosa.²⁵³

Aqui o autor aprofunda a dicotomia, ao mesmo tempo em que fornece novo subsídio para sua compreensão. Rosa acrescenta à caracterização de seu sertão “exótico e mal conhecido”, os adjetivos “primitivo” e “mágico”. Esse sertão continua sendo o espaço concreto, aqui chamado de espaço “externo”, e aquilo que antes era “o resto”, ou seja o “não-concreto”; o “abstrato” por pressuposto, agora é o espaço interior, a interioridade do criador, que não é difícil associar “às vagezas intencionais” do trecho anterior.

Rosa novamente usa duas categorias para distinguir o tipo de matérias-prima básicas de que se vale para a construção da obra, mas aqui, ao invés de operar a distinção entre concreto e abstrato, aplica “mundo externo” e “mundo interno”, sendo que este último coincide nesse caso com sua própria subjetividade. Fazendo uma associação entre as duas explicações, tão semelhantes e separadas pelo intervalo de

²⁵² Expressão de Rosa em carta a Bizzarri que comento mais adiante.

²⁵³ ROSA & BIZZARRI, p. 87

pouco mais de um mês, é possível estabelecer os paralelos entre concreto e mundo externo de um lado e abstrato e mundo interior de outro.²⁵⁴

Nesta segunda citação, mais do que a distinção entre dois planos que mais ou menos repete a da carta anterior, chama a atenção uma marca comum com a qual o autor caracteriza esses dois mundos – o exterior e o interior – qual seja a estrutura caótica que os governa. Ainda que caracterizados por este traço comum, ambos pedem, entretanto, tratamentos distintos. Enquanto o caos do mundo externo, concreto, deve ser ordenado através da descrição pormenorizada de sua natureza exótica, a subjetividade pede uma caracterização contraditória, paradoxal, feita apenas por meio de sugestões vagas, capaz enfim, de compor uma representação em nível formal; um texto cuja própria estrutura discursiva mimetiza a caótica natureza humana que quer representar.

Enquanto de um lado o autor quer ordenar o caos do mundo concreto, tornando-o palpável ao leitor, tarefa para a qual muito se empenhou ao se tornar um conhecedor profundo da natureza do sertão, suas ervas, seus bichos, topografias e paisagens, de outro seu desejo é potencializar a um grau máximo o caos humano que não pode ser superado, nem explicado, mas pode ser reconhecido e apresentado literariamente.

Isto não pressupõe uma tentativa de construir um retrato exato do sertão através do detalhamento daquilo que na obra tem referência mais direta na realidade, mas apenas que, ao tratar dessa matéria concreta, da “massa da documentação” como ele mesmo a chamou,²⁵⁵ esse impulso de precisar as coisas e seu nome fosse predominante,

²⁵⁴ Vale lembrar a simultaneidade em que esses planos se desenvolvem, apontada, entre outros por Cavalcanti Proença em “Trilhas no Grande Sertão”: “Grande parte do livro se estrutura em duas linhas paralelas: a objetiva de combates e andanças – criadoras da personalidade do jagunço que termina chefe de bando – e a subjetiva, marchas e contramarchas de um espírito estranhamente místico, oscilando entre Deus e o diabo.” PROENÇA, 1973, p. 160.

²⁵⁵ Na carta de 25 de novembro de 1963 a Edoardo Bizzarri, entre comentários gerais sobre a concepção de *Corpo de Balle*, Rosa diz ao tradutor: “(...) o sertão é de uma autenticidade total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.” ROSA & BIZZARRI, p. 90.

ainda que o próprio autor em algum momento optasse por deixar também indeterminado algo que se referisse à essa matéria concreta.²⁵⁶

Na outra vertente, os comentários de Rosa deixam claro o predomínio do vago e indeterminado, rejeitando qualquer explicação lógica e absoluta quando o assunto é o metafísico, o “supra-sensível” ou mesmo as subjetividades da natureza humana, como a carta a Bizzarri sugere. Essa subjetividade, comparecendo na obra de modo peculiar, é referida diretamente nessa carta – o que obviamente não se repete na obra – por via de um “eu, o seu Guimarães Rosa”, como se o autor estivesse falando de si num plano confessional, algo muito distante de toda a sua literatura. Não é o caso de se levar a ferro e fogo tais explicações. Vale lembrar que o que temos aqui são cartas, nas quais é muito menor a preocupação com o termo técnico, específico, que seria de esperar num ensaio crítico. Insisto na tese de que o referido aqui é uma subjetividade genérica – aquilo que é abstrato, em suma – que o escritor sente, conhece e exprime, e que pode ou não encontrar eco em sua subjetividade pessoal.

A temática é inescapável e recorrente, chegando o escritor a dirigir a Bizzarri um ao mesmo tempo revelador e oblíquo “Os livros são como eu sou”.²⁵⁷ Constatado o problema, resta tentar apanhar a sua particularidade. A discussão sobre o quanto de expressão pessoal está vazado na obra de arte é tão antiga quanto a própria arte, e parece que continuará irresolvido por um bom tempo. Alfredo Bosi faz um esclarecedor apanhado do tema em *Reflexões sobre a arte*, onde mostra como “as formas expressivas são geradas no bojo de uma intencionalidade que as torna momento integrante ou

²⁵⁶ Ao esclarecer a Bizzarri termos duvidosos de “O recado do morro” há dois exemplos desse tipo: 1º. [pergunta de Bizzarri]: “quadradão (qual a extensão aproximativa?) [resposta de Rosa]: quadra-desmarmaria. Talvez, porém, o melhor seja deixar indeterminado: um grande trecho de pastagens. 2º. [pergunta de Bizzarri] “joão (qual das muitas plantas “João” etc.?) [resposta de Rosa]: Impreciso, indeterminado (usado pelo pitoresco do nome.) Mas bem pode ser o *mentastro* (*Argetum conysoides*, L.): Composta erbácea e rústica. Espécie pilosa e aromática.” ROSA & BIZZARRI, p. 72.

²⁵⁷ A passagem está citada e o tema da expressão da subjetividade comentado no capítulo 2. No entanto, é inevitável retomar aqui o assunto, na medida em que é o próprio objeto de estudo – ou seja, as explicações de Rosa – que impõe a repetição.

resultante do *pathos*” ou ainda do “pressuposto geral da correspondência que prende as formas expressivas aos movimentos da alma e do espírito.”²⁵⁸

Não se trata, como se vê, de transpor sem escalas os impulsos que animam uma subjetividade para o plano expressivo, mas de uma “dialética entre força interior e expressão”,²⁵⁹ da qual Guimarães Rosa parecia bem consciente. A subjetividade pode ser expressa de distintas maneiras, excluído logo nesse caso o derramamento sentimental que o termo a princípio sugere. Para Guimarães Rosa essa subjetividade parece corresponder mais a uma visão-de-mundo fatalmente filtrada na variada gama de conhecimentos estéticos, filosóficos e religiosos – sem desprezar aqueles obtidos da observação empírica tanto do sertão, quanto do espaço cosmopolita urbano - acumulados pelo autor no decorrer de sua vida. Poderíamos dizer que essa expressão é quase a de uma “subjetividade cultural” que o autor formou como processo de preparação para a concepção de sua obra.

Seria este o “caos interior” a que se refere, matéria-prima talvez principal para a concepção da obra, um amálgama no qual cabiam ingredientes dos mais diversos, sempre medidos com o cuidado necessário para que um ou outro não sobressaísse acima dos demais, resultando na mistura sofisticada que se detecta nas obras em vários níveis, e às quais o autor alude na correspondência com frequência, como nesta carta a Bizzarri:

Voltando ao “Dão-lalalão”, isto é, aos curtos trechos em que assinalei as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIAS, é apenas nessa novela que o autor recorreu a isso), etc, etc,etc. sup-para-citações, só células temáticas.²⁶⁰

²⁵⁸ BOSI, 1986, p. 52-53.

²⁵⁹ BOSI, 1986, p. 65.

²⁶⁰ ROSA & BIZZARRI, p. 88.

Parafrazeando Rosa em termos mais explicativos, as “alusões” da obra a textos da tradição literária ou filosófico-religiosas, funcionam como espécie de embriões apenas, para desenvolvimento no plano literário das questões metafísicas que tanto lhe interessavam, constituindo parte formativa importante da subjetividade que ele próprio acusa como matéria-prima para as obras.

Tal subjetividade foi forjada no conhecimento objetivo da mais variada tradição cultural, predominantemente ocidental, mas que eventualmente podia incluir elementos orientais. O arquivo de Rosa é a prova cabal desta preparação a que se dedicou para a construção da obra, e a variada gama de assuntos que os seus cadernos e cadernetas abrange, e mesmo o ecletismo das citações de suas cartas, atestam que a sua existência – ou sua subjetividade, se quisermos manter uma coerência taxonômica – constituía-se, em grande parte, da bagagem cultural que adquiriu no decorrer da vida.²⁶¹

Vida que, então, na explosão criadora que foi *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, torna-se literatura. Nesse caso não a vida em sua dimensão cotidiana, mais frugal e ramerrã – que também pode se tornar grande literatura, como prova, por exemplo, a poesia de Manuel Bandeira – mas a vida que aspira subir “às alturas do espírito”, que quer ser sublime, intelectualizada, organizada em sua assustadora variedade por um princípio de indeterminação que é marcante no sujeito e está vazado na obra.

²⁶¹ Elizabeth Hazin aponta essa peculiaridade: “É, sem dúvida, necessário aqui distinguir: não se trata de arquivo pessoal no sentido predominantemente subjetivo da expressão. Trata-se, sim, de documentação drenada com finalidade primordialmente literária, pois no acervo todas as peças confluem, em maior ou menor medida, à elaboração de uma obra ficcional.” HAZIN, 1991, p. 21.

3.3 Realidade, realidades

Literatura e vida, abstrato e concreto, indeterminação e precisão, categorizações propostas a partir das explicações a Bizzarri, podem ser retomadas também na importante carta de Rosa a Curt Meyer-Clason, datada de 9 de fevereiro de 1965, quando o primeiro já lera, com entusiasmada admiração, o *Corpo de Baile* italiano.²⁶² Mas veremos que aqui o escritor insere na equação um termo que perturba razoavelmente aqueles esquemas dialógicos:

Falei no valor da tradução do Bizzarri, para o “entendimento” do texto original, mas filtrado para uma língua culta. Naturalmente, nela há trechos e passagens “obscuros”. Mas o *Corpo de Baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.²⁶³

Nesse comentário surge um novo termo, ainda não utilizado nas explicações anteriores de Rosa que destaquei. Trata-se do “obscuro”, a que o autor se refere como elemento imanente ao *Corpo de Baile*. Aqui, a aproximação possível com a noção de indeterminação pode ser estabelecida a partir de uma analogia, pois segundo o autor ambos os termos caracterizam aquilo que o livro é – não em seu todo – mas nas passagens específicas referentes “às vagezas misteriosas” num caso ou ao “mistério

²⁶² Ver a carta de 16 de dezembro de 1964. ROSA & BIZZARRI, p. 163.

²⁶³ ROSA & CMC, p. 238. O trecho é citado por Elizabeth Hazin ao comentar a natureza do arquivo de Guimarães Rosa: “O arquivo [do IEB] é estruturado como um universo em miniatura por inexistir para Guimarães Rosa distinção entre literatura e vida, postura por ele assumida e, sempre que possível anunciada: (...) “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear um pouquinho o mistério cósmico, essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.” A direção em que a autora toma a assertiva de Rosa me parece bem interessante e se articula a várias passagens das cartas destacadas no trabalho que também apontam essa analogia entre vida e obra. HAZIN, 1991, p. 27.

cósmico” em outro, sempre termos que em última instância caracterizam uma temática abstrata, metafísica.

Mais uma vez, também se nota a dialética entre tal indeterminação, desejada no tratamento das temáticas metafísicas, e o esforço de precisão na construção do espaço concreto: “A iluminação, geral, só no plano do raso, da vulgaridade”. Reaparece ainda outra analogia recorrente, entre a dimensão metafísica e a interioridade do homem: “o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada `realidade`, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.”. Fica flagrante a semelhança com a explicação a Bizzarri em que Rosa fala de dois caos, “um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo”, consciência criadora na qual se misturam e ganham sentido reflexões estéticas, religiosas e filosóficas, fontes nas quais o autor bebeu para construir sua obra.

Resiste, então, a idéia da temática como elemento direcionador das diametralmente opostas atitudes de construção. De um lado o concreto – que deve ser descrito com minúcia, precisão, exatidão taxonômica – de outro o abstrato – que precisa ser mágico, múltiplo, sugestivo. Mas eis que de posse dessa elucidativa categorização, se nos depara na declaração de Rosa a Curt Meyer-Clason um elemento que, subvertido pela contradição de nomenclatura, pede revisão dos termos que cartesianamente repousavam numa esclarecedora proposição esquemática.

De repente a realidade – ainda que entre aspas – deixa de ser o fato indiscutível conforme se lê nos dicionários e transmuta-se, daquilo que possui existência auferível racionalmente em uma coisa “moyente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica”. Se retomarmos a proposição esquemática derivada dos comentários de Rosa nas outras cartas, então os atributos de uma categoria imediatamente se deslocariam para a

que lhe é oposta, fazendo ruir de imediato uma ambição esclarecedora que não aceite o traço instável de um discurso como o epistolar.

Reafirmando, entretanto, a crença - para alguns um tanto idealista - na busca da interpretação da obra literária, venho propor para este caso específico um renovado esforço de leitura que tente dar conta da questão. Sem buscar a resolução do problema ou desatar a contradição, mas também sem renunciar à força de elucidação, que acredito deva ser parte integrante do ensaio crítico.

Os termos em que o autor predica a realidade plasam justamente o contrário da definição dicionarizada; ao mesmo tempo em que plasam também a matéria que nutre o livro em sua dimensão metafísica - a que contrasta com a dimensão concreta - ao mesmo tempo em que predicam também o próprio autor. Uma direção interpretativa mostra, entretanto que, em se tratando de Guimarães Rosa, o deslocamento não é tão surpreendente, pois a “realidade” mencionada aqui pode ser entendida a partir de dois referentes que comumente coincidem na fala do escritor: a realidade interior do ser; e a realidade “supra-sensível”; o plano verdadeiramente real, que é o “plano das idéias” platônico.

Indubitavelmente Platão surge como uma das fontes filosóficas mais utilizadas por Rosa como matéria-prima para a criação de seu universo ficcional, ainda que também nesse caso a apropriação seja sempre marcada pela indeterminação como princípio organizador, já que ao lado do platônico surge, não raro, o aristotélico, reafirmando mais um plano de ambigüidade na estrutura da obra.²⁶⁴ Além do mais, mesmo que admitamos o viés platônico do comentário, fica óbvio o seu platonismo relativo e a liberdade de apropriação, na medida em que um “mistério cósmico” que é

²⁶⁴ A esse respeito, remeto a dois estudiosos. Sonia Maria Andrade Viegas trabalhou com a dimensão platônica do *Grande Sertão: Veredas*, visada que ganhou adeptos no decorrer do desenvolvimento da fortuna crítica. Em dissertação de mestrado defendida recentemente na UFMG, Dirlenvalder Loyolla tratou do livro a partir de uma visada aristotélica. VIEGAS, 1985; LOYOLLA, 2004.

“movente” contraria na base o axioma platônico da imutabilidade das essências, ou a imutabilidade das realidades ideais.²⁶⁵

O outro problema a se pensar a partir do comentário de Rosa é o contraste entre o que afirma como “realidade” que quer rodear e devassar, e o que comumente se conhece como temáticas – ou como procedimento - de uma literatura “realista”. A literatura realista em sentido estrito é a que se praticou no Brasil principalmente no século XIX e que conta como marco fundador *O vermelho e o negro* de Stendhal. Em língua portuguesa os principais expoentes seriam Eça de Queiroz e Machado de Assis, ainda que ao segundo, pela pluralidade e alto nível de realização literária de suas obras, seja difícil aplicar quaisquer rótulos, principalmente este que propõe um necessário enquadramento em sua época, que não nos deu qualquer outro autor com o qual pudesse ser posto a ombros.²⁶⁶

Ou seja, de maneira alguma, nem pela temática escolhida, ou tampouco pelo modo como sugere trabalhá-la (“rodear e devassar”), a explicação de Rosa pode indicar um paralelo com a literatura realista. Isso não quer dizer, entretanto, que para o escritor seja uma incoerência falar em representação da realidade, desde que partamos de uma simples constatação: depende do que entendemos por representação; e depende do que entendemos por realidade. O problema é colocado nesses termos por Anatol Rosenfeld, ao responder um questionário elaborado por Luiz Costa Lima e Heloísa Buarque de Holanda no início da década de 70, delicado momento em que se discutiam os procedimentos e validade dos movimentos de vanguarda, entre eles as singularidades de uma nova narrativa, tema abordado na seguinte pergunta:

²⁶⁵ A propósito, ver em Benedito Nunes a “Doutrina platônica”: “o verdadeiro ser das coisas é, para Platão, a *essência* que não muda, conservando-se idêntica nos indivíduos.” NUNES, 1966. p. 35.

²⁶⁶ Falo em “sentido estrito” pois o rótulo mesmo “literatura realista”, supõe alguns problemas e contradições que tentarei discutir adiante, sem me prender, no entanto, ao rigor taxonômico. Trabalho aqui com a noção mais comumente aceita de chamar “realismo” às manifestações literárias enquadradas no período de tempo determinado que nomeei.

5- A ficção do século XIX, linear e narrativa, exercia sua evidente função social. Hoje, perdida essa função enquanto obra de arte, a prosa ficcional moderna se reestrutura trabalhando sobre a linguagem e não mais sobre a narrativa. Com isso o romance enquanto gênero não teria desaparecido, caminhando ora para a poesia (G. Rosa), ora para o cinema (Robbe-Grillet), ora para a escultura verbal (Claude Simon), ou para o ensaio (como já se dava em Proust)? Ou qual o rumo dessa crise?²⁶⁷

A resposta de Rosenfeld não nega a pertinência da pergunta, mas procura relativizar os termos em que é colocada:

A ficção atual passa por uma fase de experimentação radical, nos seus vários níveis, p. ex. os da língua, do foco narrativo, do tempo narrativo e narrado, da estrutura geral. (...) Hoje se pode dizer que, quanto mais realista o romance for, no sentido tradicional, tanto mais distante ele será da realidade. Bem disse Aldous Huxley (num momento lúcido): “The trouble with fiction... is that it makes too much sense. Reality never makes sense”. Ela certamente não “makes sense”, para a nossa consciência atual, da maneira, como, na produção mediana tradicional, impunha “sentido” a martelo nas suas obras. (...) Seria necessário gastar muito espaço para mostrar que a pesquisa atual, principalmente do *nouveau roman*, é uma radicalização de processos de Proust, Dos Passos, Doebelin, Joyce, Faulkner, Broch, Kafka, Camus, Hemingway etc., estes por sua vez já radicalizadores de Balzac, Flaubert, Zola, etc. *Em todos os casos a intenção foi ou é chegar a uma real “imitação da realidade”, quer exterior, quer interior. O que varia são as concepções do que seja imitação e do que seja realidade.*²⁶⁸

Se tomarmos a “realidade” do enunciado da carta como a realidade interior do sujeito moderno, temos então a analogia entre o comentário de Rosa e as afirmações de Rosenfeld. Lembrando que “variam as concepções do que seja imitação e do que seja realidade”, caberia concluir aceitando que Guimarães Rosa propõe realmente uma “imitação da realidade”, o que torna inescapável a pergunta, derivada da reflexão de Rosenfeld: Quais seriam as concepções de imitação e realidade – que variam muito – expressas nessa carta do escritor?

²⁶⁷ Ainda que aponte uma tendência real do romance do século XX a pergunta parece partir de um pressuposto equivocados. Ao dizer que a “ficção moderna se reestrutura trabalhando sobre a linguagem e não mais sobre a narrativa”, os entrevistadores colocam esses dois elementos – linguagem e narrativa – como se fossem auto-excludentes, quando na verdade nada parece impedir que o trabalho sobre eles se dê complementarmente, ainda que a ênfase tenha de recair ora num ora noutro.

²⁶⁸ ROSENFELD, 1971. pp. 40; 45-6. Grifos meus.

Primeiro, a “realidade” referida aqui por Rosa é a realidade interior, ou seja, o sujeito contemporâneo, cuja subjetividade se estrutura não mais a partir de certezas, mas em torno de um rol de dúvidas e questionamentos, que sem invalidar ou retirar de seu horizonte aquelas antigas certezas, re-elabora sua reflexão justamente a partir da relativização destas. Este sujeito pós-freudiano que não é mais senhor de sua própria casa só pode mesmo é “rodear e devassar um pouquinho” a si mesmo, sem qualquer pretensão de chegar a uma explicação totalizadora capaz de dar conta de sua própria multiplicidade contraditória.

Um complicador nesse caso é que este universo interior do sujeito é referido nas citações destacadas em analogia ao “mundo das idéias” platônico, a “realidade ideal” ou supra-sensível. Parece claro que essas livres associações passíveis de se inferir da explicação de Rosa estão desprovidas de qualquer rigor terminológico. O máximo que se pode afirmar é que sentimos ecoar por trás do discurso do escritor uma remissão bastante livre ao platonismo, que como procurei mostrar noutra parte estive entre suas leituras prediletas. A afirmação mesmo contém uma contradição apriorística, na medida em que refere uma ideologia que é platônica negando o truísmo platônico da imutabilidade e, portanto, também misturada e heterogênea, reafirmando o modo de operação típico do escritor de transmutar as referências de que se vale. Desta apropriação filosófica transmutada, resta de qualquer modo a idéia de uma essência que está por trás, ou além da realidade palpável: se quisermos emprestar ao autor uma expressão curiosa, o “sovrassenso”, referido em resposta às consultas de Curt Meyer-Clason:

8 – “tapando o mundo aos que aqui o mundo quisessem”.
Superposição de sentidos.

1) subentido: impedindo a fuga, aos que por aqui quisessem fugir. (Conforme as expressões populares: “botar o pé no mundo”, “cair no mundo”, “cair no oco do mundo”, “enfiar a cara no mundo” – todas significando: FUGIR.)

2) supra-sentido (“sovrasenso”): matando (interpondo-se entre o mundo, a vida, e) os que aqui (no mundo) = viver quissem.²⁶⁹

A explicação a Meyer-Clason exemplifica espécie de mimetização no plano formal dessa duplicidade de planos, nos quais o “subsentido” aparente esconde um “supra-sentido” transcendente. Essa duplicidade de sentidos leva à pensar que, ao falar de realidade entre aspas, para se referir à realidade essencial, supra-sensível, Rosa distingue dois planos referenciais, ou, nos termos de Rosenfeld, duas “concepções do que seja realidade”. Parece possível distinguir ainda duas “concepções do que seja imitação” acompanhando-as, imitação tomada aqui no sentido de transposição mimética de uma realidade para o plano da representação ficcional.

A primeira “realidade”, conforme as interpretações anteriores, é a realidade interior, dos planos mentais, que na modernidade será sempre consciência imprecisa e desintegrada, características que necessariamente deverão se verificar na “imitação” – indireta, obviamente, marca de qualquer literatura de qualidade – construída no plano formal, resultando em “retrato” *indeterminado* e plural, o qual não pretende impor sentido ao referente que lhe serve de base, sendo marcado por uma grande abertura significativa.²⁷⁰

Tal singularidade construtiva pede a lembrança da tensão dialética sob a qual se orienta e cujo pólo oposto é a precisão documental, justamente a atitude marcante do

²⁶⁹ ROSA & CMC, pp. 169-170. As consultas dessa carta referem-se ao *Grande Sertão: Veredas*. O texto em negrito é a passagem do livro que criou dúvidas em Meyer-Clason. O restante é a explicação de Guimarães Rosa.

²⁷⁰ Destacar esta concepção de literatura é também aproximar Rosa de reflexões teóricas como as de Adorno em torno do estatuto do narrador. Ao tratar, por exemplo, das experiências de Joyce, Adorno aponta que na obra do irlandês “se desintegrou a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” De fato, a desintegração dos focos narrativos apenas refletiria a desintegração outra que lhe serve de fonte, qual seja a do próprio sujeito. Um novo mundo pede novas formas de representação, e quanto a esse prisma as formulações de Adorno parecem bem abrangentes, além de tocarem na problemática taxonômica em torno do realismo literário: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.” ADORNO, 2003, p. 57.

segundo tipo de “imitação” solicitado por esta outra “realidade”, que é exterior. Vê-se assim a procura sôfrega pela precisão documental como impulso flagrante nos elucidários de Rosa aos tradutores, constatado e delimitado seu uso à busca de finalidades específicas, e fazendo contraponto à mistura indeterminada e às vezes caótica, de discursos de jaez metafísico, filosófico, abstrato, aos quais sobrepara a mistura das formas que conclama variada tradição para compor uma peculiar estrutura narrativa. Isto levaria a dizer que temos então, no mínimo duas concepções de realidade às quais correspondem essas duas atitudes estéticas, ou dois tipos de “imitação” em planos e procedimentos que não deixam, às vezes, de sofrer interpenetrações

A citação de Rosa a Meyer-Clason, ou mesmo o espaço conferido a cada um desses dois planos pode sugerir certo descompasso, na medida em que o plano “supra-sensível” parece merecer sempre mais atenção. Outra afirmação a Meyer-Clason, em carta de 27 de março de 1965, corrobora e ilustra o problema: “Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o “sovrassenso” é avante – solução poética e metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto.”²⁷¹

Não nos deixemos enganar pelo autor, pois sua obra, e mesmo outros trechos de sua correspondência mostram que não é bem assim. A “massa documental”, ainda que “sirva só como pretexto” merece, como ficou demonstrado, cuidado e esmero de composição, até porque se não fosse assim, as questões de fundo que sugerem através de sua peculiaridade se perderiam, e perdidas ficariam as sugestões de significação metafísica.

Assim, as duas atitudes opostas, de desvelamento e indeterminação, convivem muitas vezes numa mesma amostra textual, ainda que predominem em planos distintos.

²⁷¹ ROSA & CMC, p. 259.

Para exemplificar, no plano superficial da imagética da natureza sobressai a exatidão e a minúcia, buscada em nível semântico a partir da precisão de cada palavra. Enquanto isso, no plano “supra-sensível”, ou seja, nas significações que se escondem por trás dessas mesmas imagens construídas com precisão quase documental, encontramos a busca do transcendente, operada a partir de uma suspensão significativa perceptível apenas *no conjunto* de uma frase ou parágrafo.

Em último caso, é possível aplicar, desde que se renuncie à pretensão do termo exato, o rótulo geral de “obscuro”, usado pelo próprio Guimarães Rosa, para caracterizar os sentidos propostos nesse nível. Obscuridade entendida aqui como qualidade do texto quando tomado a partir de passagens que, sendo obscuras, não são arbitrárias, e em sua pluralidade contribuem para plasmar a ambigüidade organizadora da obra rosiana: o mundo é um lugar misterioso, misturado, e um criador sofisticado como Guimarães Rosa só poderia mesmo fazer essa afirmação mimetizando no nível formal e discursivo esse princípio organizador inerente à vida. Vida instável e “movente”, referida pela indiscutível instabilidade de sentidos que mora no âmago de seu texto.

3.4 Diálogos com a crítica

Se para a crítica e a teoria literária, um dos momentos em que a ficção opera com sofisticação é quando revela em sua estrutura formal aquilo que quer representar ou apresentar, nas cartas de Guimarães Rosa esse procedimento está conscientemente aludido como meta a ser perseguida – ela é solicitada aos tradutores, inclusive, como melhor maneira de conquistar nas línguas alvo a essência do texto original.

A visão do escritor, a vida do escritor, portanto, parece se sustentar como meio legítimo para acrescentar sentido à sua obra, ou na pior hipótese, como matéria de reflexão que enseja relações entre vida e obra. As explicações de Guimarães Rosa apontam bem essa direção. Em *Reflexões sobre a arte*, Alfredo Bosi afirma que “o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível.” Deriva daí que essa experiência está sempre vazada na obra, devidamente filtrada pelo olhar do artista.

Quando Guimarães Rosa se vale dos discursos como os apontados a Bizzarri (cântico-dos-canticos; Dante; apocalipse), procede sempre como o genuíno artista que transforma, combina e repensa os dados da experiência sensível. No seu caso despontam duas peculiaridades: essa “experiência” é, em sua maior parte, a própria experiência cultural ou intelectual. E a peculiaridade do modo como ele a “repensa e combina” é fazê-lo sempre sob o signo da indeterminação, da não hierarquização, da preservação do obscuro e da ambigüidade que marca a mistura temática e formal que realiza.

Se aceitarmos esses pressupostos no âmbito do discurso epistolar, torna-se possível um diálogo fecundo entre as declarações do autor nas cartas e a fortuna crítica sobre sua obra, nesse caso optando pelos estudos sobre *Grande Sertão: veredas*, mais numerosos e onde é mais nítida a relação e destaque das questões levantadas neste capítulo. Não há dúvida de que a correspondência com os tradutores contém valorosas “chaves” de interpretação e análise da obra rosiana. Alguns segredos escondidos nas obras demorariam décadas para serem descobertos não fosse o esclarecimento oferecido pelo próprio escritor.

Para exemplificar podemos lembrar a confissão que faz a Bizzarri sobre uma passagem do “Cara-de-bronze”:

Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, opa !”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZia, : *a poesia* ...²⁷²

E ainda na mesma carta: “(...) o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...) Bobaginhas.”²⁷³ Decerto que mesmo o leitor mais detalhista teria dificuldade em flagrar minúcias como essas, apesar da obra do autor estar repleta delas e de acordo com o próprio não serem nunca um mero preciosismo gratuito.

Essa potencialidade da epistolografia é indiscutível e decerto ainda será muito explorada pela crítica. O tema que destaquei e busquei analisar neste capítulo, entretanto, parece pertencer a uma outra categoria. Mais do que revelar um caminho novo, a discussão no âmbito do discurso epistolar em torno da indeterminação, da ambigüidade e da suspensão de sentido que marca o texto rosiano, permite o estabelecimento de um fecundo diálogo com a fortuna crítica do autor.

Ao examiná-la, percebemos que esse procedimento estilístico é um elemento recorrente em ensaios que são profundamente diferentes quanto ao recorte operado, à estratégia de construção adotada, ou mesmo à temática que privilegiam.

Tentando demonstrar essa relação, escolhi textos e autores consagrados no universo da crítica rosiana, que tem no estudo da ambigüidade – ou indeterminação; mistura; suspensão de sentido – um princípio organizador, mas que tomados em conjunto são representativos da diversidade marcante na fortuna crítica do autor.

A organização dos textos segue aproximativamente a ordem cronológica em que primeiro apareceram, e o conjunto procura contemplar cada uma das linhas de trabalho mais exploradas pela crítica, com a escolha de textos que, em sua imanência, são

²⁷² ROSA & BIZZARRI, p. 93.

²⁷³ ROSA & BIZZARRI, p. 95.

representativos de famílias críticas diversas; têm objetivos finais às vezes conflitantes entre si e operam recortes bem específicos e também diversos. Em outras palavras, busquei deliberadamente reunir leituras que podem ser antagônicas, mas que tem um importante traço comum: reconhecer a indeterminação – sob a forma da ambigüidade, da mistura, ou da suspensão – como um importante elemento organizador da ficção de Rosa.

O primeiro desses textos, já referido neste trabalho, é de 1957. Publicado logo após o lançamento do livro, o hoje clássico “O homem dos avessos” de Antonio Candido, tinha no estudo da *ambigüidade* um dos seus objetivos principais:

Esses diversos planos de ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo.²⁷⁴

As citações posteriores destacadas devem mostrar como o crítico, com a habitual agudeza que lhe é peculiar, soube ver e antecipar praticamente *todos* os planos em que a ambigüidade ou a mistura seria estudada nos anos subseqüentes.

Menos de quinze anos depois, numa tese orientada pelo próprio Antonio Candido e que se tornaria livro de referência para o estudo do *GSV*, Walnice Nogueira Galvão voltou ao problema nos seguintes termos:

A ambigüidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis: tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engendre o novo, não se pode falar em contradição mas apenas em ambigüidade. Riobaldo, fonte do texto, no presente da narração reocupou seu lugar na ordem, tão fazendeiro quanto fora seu pai, e com seu próprio grupo de moradores fiéis garantindo suas divisas.²⁷⁵

²⁷⁴ CANDIDO, 2000, p. 135.

²⁷⁵ GALVÃO, 1972, p. 13.

Percebe-se que aqui a ensaísta já toma a ambigüidade como pressuposto, avançando na tentativa de deslindar as maneiras como ela se manifesta na obra e com que finalidades, destacando um ponto que é importante reter: “esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engendre o novo”.

Desse trecho ressalta o caráter de indeterminação, primeiro constatado em nível textual e depois articulado à reflexão filosófica em que se destaca a contingência incerta que marca a experiência humana, numa visão que se articula de modo mais direto à *weltanschauung* que, segundo a expressão do autor nas cartas, marcaria sua obra.

Pouco tempo mais tarde, em 1976, Suzi Frankl Sperber, no trabalho pioneiro de pesquisa em torno do acervo do escritor, faz um inventário de sua biblioteca, para destacar as leituras espirituais de Guimarães Rosa. Dessas leituras e de seu uso na obra a autora afirma que “Guimarães Rosa não fez mera citação de textos (aparente ou latente), nem foi proselitista, adaptando a narrativa a uma realidade filosófica estudada e por ele aceita.”²⁷⁶ Ou seja, como tentei destacar no capítulo anterior, os variados discursos religiosos foram utilizados com frequência pelo escritor, sem que um desses discursos, ou qualquer dos dogmas que contêm, pairassem acima dos demais, ungido como verdade absoluta.

Reflexão análoga se encontra no ensaio de Kathrin Rosenfield, “Os descaminhos do demo”, ainda que neste caso se opere um salto interpretativo considerável no tocante à temática da indeterminação. O prefácio já aponta o “desdobramento das imagens do ‘sertão’ confuso e misturado que impede a visão imediata da verdade, obrigando-nos a seguir laboriosamente os rastros sinuosos das veredas labirínticas.”²⁷⁷ Precedendo

²⁷⁶ SPERBER, 1976, p. 151; Vide também capítulo anterior deste trabalho.

²⁷⁷ ROSENFELD, 2006, p. 207. O ensaio apareceu primeiro em edição conjunta Edusp/Imago em 1993, à qual não tive acesso. O texto consultado está em ROSENFELD, Kathrin H. “Os descaminhos do demo”. In: *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 207.

interpretações elaboradas em torno das intertextualidades míticas e formais do romance, a ensaísta fala das incertezas das personagens, “reflexão errante deslocando-se entre discursos heterogêneos”, para destacar em primeira plana no seu longo ensaio a “abertura significativa” do relato de Riobaldo, ressaltando sempre o seu caráter demoníaco.²⁷⁸ Ou seja, a indeterminação não só aparece de modo bem marcado como é um elemento organizador recorrente das interpretações desenvolvidas.

Francis Úteza, no longo e detalhado estudo em que se dedica à leitura metafísica do *Grande Sertão: Veredas*, destaca também a multiplicidade de fontes e influências das quais o autor se valeu para construir o ambiente mágico do sertão e a visão esotérica do jagunço Riobaldo:

A tentação é grande de falar aqui de “sincretismo”: só pronunciamos esta palavra, porém, para refutar sua validade. Não se trata absolutamente da assimilação de elementos diversos tomados de doutrinas diferentes. Trata-se da afirmação de que o conhecimento é uno, embora se oculte embaixo de máscaras múltiplas herdadas da história. A sabedoria, a iluminação, o “satori” são o fruto de uma alquimia interna que concilia os contrários e livra do “Mal”, do encadeamento das causas e das conseqüências, da fluidez das coisas, do Carma, da Nêmesis: os discípulos de Trimegisto dizem com certeza a mesma coisa que os filhos do céu.²⁷⁹

As conclusões desse estudo, ainda que admitam a mistura dos discursos, colidem com a idéia da indeterminação ou suspensão de sentido como princípio organizador, na medida em que o ensaísta procura demonstrar que Rosa efetivamente transpõe para o espaço literário as explicações e dogmas religiosos do ocidente e do oriente, mas sem destacar a natureza amalgamada que marca esses discursos no âmbito ficcional.

Suas formulações sugerem uma adesão idealizada à “verdade” do discurso religioso, que toma a ficção do *Grande Sertão: Veredas* como uma sùmula filosófica

²⁷⁸ Entendido aqui e explicado no ensaio como “aquela coisa fugidia que se subtrai ao domínio da lógica”. Vide os trechos destacados no parágrafo e nesta nota em ROSENFELD, 2006, pp. 217-218.

²⁷⁹ UTEZA, 1994, p. 53.

iluminadora, ao invés de texto tensionado, onde as verdades pretensamente absolutas do discurso religioso são mantidas em suspensão, colocadas em choque, marcadas sempre pelo paradigma do “é e não é” da fala de Riobaldo, que dificilmente “concilia os contrários”, como quer o crítico.

A afirmação nesse contexto de que “o conhecimento é uno” caracteriza o livro como objeto de transmissão de um saber estável, didatismo que parece não estar no horizonte de interesses de Rosa e definitivamente não se aplica ao romance. Este, ao contrário, parece construído sobre uma mistura de discursos, mistura não hierarquizada em que é impossível determinar uma verdade única, mas onde todas as verdades são afirmadas, negadas e postas em confronto a todo tempo.

Mistura é justamente o termo que organiza o ensaio de Davi Arrigucci Jr., “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, que engendra relações entre a natureza formal mesclada da narrativa e o “mundo misturado” que se revela a partir do olhar de Riobaldo:

O desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo. Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizada para representar a realidade de que fala.²⁸⁰

Ao delimitar o aspecto principal que deseja analisar e interpretar – a mistura das formas narrativas – o crítico não se furta à constatação de que essa mistura, que é a mistura do mundo, está exemplificada no livro em “variadíssimos aspectos e planos”, o que permitiria uma analogia de padrões: a mistura do mundo está referenciada pela mistura das formas narrativas, por sua vez análoga à mistura dos discursos, todos eles marcados de maneira indelével pela indeterminação. Não se trata com essa afirmação, de uma tentativa de aferrar a discussão em redor de um termo. O que chamo de

²⁸⁰ ARRIGUCCI JR., 1994, p. 10.

indeterminação pode ser desdobrado e interpretado como uma maneira de organizar os variados elementos utilizados sem que seja necessário optar ou dar proeminência a qualquer um deles.

No decorrer de seu ensaio, ao detalhar a mistura formal que constitui o romance, o próprio Arrigucci enumera as diversas fontes que o compõem:

(...) a narrativa propriamente épica (...) o romance de aprendizagem ou de formação (...) uma espécie de narrativa, que se poderia considerar uma ‘forma simples’ (...), o provérbio, ou formas similares, como as frases aforismáticas (...) há os causos ou casos, narrativas exemplares próprias daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão (...). a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despegando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói”²⁸¹

Ao elencar a tradição variada de formas de que o autor se vale, não só narrativas, pois algumas páginas antes já há uma alusão ao caráter lírico da prosa rosiana,²⁸² o crítico realça o emaranhado que marca a estrutura formal do romance, sem que dele se destaque aquela que seria a forma eleita pelo escritor, ou o mais importante, a fonte literária primordial que se alça acima das demais.

Outro trabalho que gostaria de comentar é a dissertação de mestrado de João Adolfo Hansen, defendida na década de oitenta, mas que só apareceu em livro em 2000: *O ó: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. Logo no primeiro capítulo o crítico chama o romance de “máquina heteróclita de produção de efeitos de essências e reminiscências”²⁸³, para desenvolver em seguida a reflexão em torno desse suposto ecletismo ou “desorganização programática”²⁸⁴ do texto rosiano:

²⁸¹ ARRIGUCCI JR., 1994 p. 17-18.

²⁸² “No final das contas, sendo sempre prosa, uma extraordinária linguagem de poesia.” O crítico aponta em seguida como referência o ensaio de Roberto Schwarz, “Grande sertão: estudos”, como o pioneiro “a discutir a combinação dos gêneros no *Grande Sertão*”. ARRIGUCCI JR., p. 13.

²⁸³ HANSEN, 2000, p. 22

²⁸⁴ HANSEN, 2000, p. 31.

Pensado como um trabalho, o texto de Rosa desloca não só as categorias prefixadas da língua mas também os efeitos de imaginário na leitura: conflitam nele formações ideológicas dominadas e dominantes, tanto em seu fazer quanto em seu ler, e sua contínua flutuação, sua enunciação que nega quando afirma e vice-versa são-lhe os índices.²⁸⁵

Todo o livro é perpassado pela discussão e reflexão em torno das contradições, ambigüidades, tensões de sentido e significação que marcariam o *Grande Sertão: veredas*. Como se nota a partir da citação destacada, para Hansen o conflito de versões discursivas – sejam elas do campo religioso, sociológico ou formal – é decisivo no romance, e a fluidez é proposta como fio condutor, elemento vigilante que nunca descansa e nunca permite ao leitor repousar no alcance conciliado de uma certeza. O deslocamento frenético de sentidos e significados levaria a uma mistura caótica de discursos, conforme destacado no capítulo que tem o sugestivo título de “As falas na fala”, onde a questão é re-elaborada numa assertiva mais abrangente e bastante representativa da abordagem que o crítico faz da obra:

Linguagem insensata, linguagem em que se goza; polifonia, em *GS:V* as citações cultas, os filosofemas disfarçados, os aforismas e ditos populares, o encaixe de cantigas, como o “Olé-rê, baiana...”, os versos populares, a citação de novela de cavalaria e de Guy de Borgonha etc. produzem efeitos de contínuo deslocamento do sentido do que Riobaldo diz, visto que dois discursos – no mínimo – são condensados e deslocados simultaneamente em cada ponto de sua fala. Não há, propriamente, negação recíproca de discursos, mas aproximação caótica de análogos distantes.²⁸⁶

A leitura de Hansen, ao falar em efeitos de contínuo deslocamento de sentido é, comparativamente, mais radical que todas as demais, na medida em que não deixa margem para qualquer significação – mesmo aquela que derive de uma re-significação construída a partir da própria contradição – propondo um adiamento infinito de sentido, e parecendo com isso levar a reflexão a um ponto extremo que não admite nem mesmo

²⁸⁵ HANSEN, 2000, p. 37.

²⁸⁶ HANSEN, 2000, p. 87.

a significação transcendente tão ao gosto de Guimarães Rosa, além de não levar em conta a poderosa referencialidade contida na expressão do universo sertanejo; ao contrário, o “discurso visa a evidenciar o inexpresso de sentido”²⁸⁷, para ficar com uma expressão do ensaísta.

Outro livro recente sobre o romance – e que parece assumir espécie de extremo oposto ao de Hansen – é *grandesertao.br* de Willi Bolle, onde o autor propõe “uma leitura de *Grande Sertão: Veredas* como um retrato do Brasil”²⁸⁸. Seu longo estudo parte de uma nova comparação entre *Grande Sertão: Veredas* e *Os sertões*, desta vez para dizer que o romance de Rosa “pode ser lido como um processo aberto contra o modo como o autor de *Os sertões* escreve a história.”²⁸⁹

Ainda que tais tipificações apontem um propósito e uma visão diferentes, que buscam surpreender no romance uma espécie de sentido esclarecedor, principalmente do ponto de vista histórico, o que logo afastaria o elemento que venho tentando destacar – a busca pelo indeterminado – como princípio organizador, algumas constatações do autor parecem permitir articulações com os textos anteriores a partir dessa idéia nuclear:

Uma qualidade essencial do narrador rosiano é ser um comentarista de discursos, seus e alheios - discursos que correspondem a forças atuantes na história brasileira. Essa característica faz de *Grande Sertão: Veredas* uma refinada versão ficcional da história das estruturas.²⁹⁰

Ao falar em “versão ficcional” Bolle aponta a diferença imanente que separaria *Grande Sertão: veredas* dos textos aos quais o relaciona, mas um dos caracteres decisivos para estabelecer tal diferença permanece em segundo plano, ou diria mesmo fora do horizonte de preocupações do crítico, qual seja o caráter instável e contraditório

²⁸⁷ HANSEN, 2000, p. 82.

²⁸⁸ BOLLE, 2004, p. 23.

²⁸⁹ BOLLE, 2004, p. 35.

²⁹⁰ BOLLE, 2004, p. 41.

do discurso de Riobaldo, que contrasta com a dimensão elucidativa e pretensamente unívoca dos discursos históricos ou sociológicos. A questão da mescla discursiva ressurgue numa nova comparação entre o romance e *Os sertões*:

Com essa forma, Guimarães Rosa antecipa o princípio estratégico que fundamenta a construção da internet: uma rede, que evita um centro hierárquico – como ocorre no relato autoral de Euclides –, para propor rotas múltiplas de comunicação. Ao transitar por intermédio de seu personagem-narrador por centenas de discursos de outros personagens e outros autores, o romancista torna-se o arquiteto de um espaço informacional.²⁹¹

Fica indicada, portanto, uma particularidade da visão do crítico que é considerar Riobaldo um “comentador de discursos”, ou para ser mais específico, um comentador de discursos de interpretação do Brasil. Essa particularidade aproximaria os ensaios da linha que venho procurando destacar, ainda que outras particularidades, como a de considerar que, ao comentar esses discursos o livro se coloque como um “romance de formação do Brasil”, o distanciem, na medida em que tal leitura indicaria um caráter esclarecedor ou a capacidade informativa do livro de comunicar um sentido único e excludente que o romance parece não possuir, pelo menos não quando a expressão é a dos estratos e relações sociais – ou dos discursos religiosos.

Como se vê, todas essas interpretações da obra de Guimarães Rosa que comentei tem diferenças profundas entre si, tanto quanto à temática destacada, quanto às conclusões ou teses que propõem. É traço comum de todas, no entanto, a constatação da ambigüidade; indeterminação; mistura; como marca decisiva do *Grande Sertão: veredas* em diversos níveis.

²⁹¹ BOLLE, 2004, p. 88. A referência à internet é devidamente antecipada no livro de uma explicação em torno dos conceitos técnicos que regem o funcionamento da internet que, com efeito é uma rede de computadores sem aquilo que seria um “servidor central”. Maiores referências em BOLLE, 2004, p. 87, 88.

Com os comentários breves em torno desses ensaios críticos, não pretendi ensinar qualquer discussão mais cerrada que, partindo deles, acrescentasse uma visão pessoal sobre o romance, até mesmo porque o livro não é o objeto central desse estudo. Elencando-os e colocando-os em visada comparativa objetivei apenas dar relevo à ambigüidade, indeterminação, mistura, como elemento comum destacado por autores tão diferentes. A tática não deixa de ter a pretensão de – relacionando fortuna crítica e cartas do autor – evidenciar o ponto de contato inescapável entre visão dos leitores (leitores “ideais”, como podemos entender o crítico) e visão do autor sobre sua obra.

Se uma certa crítica muito buscou pôr em evidência a discrepância entre essas duas visões, ou mesmo destituir por completo a pertinência da visão do autor sobre a obra, aqui procuro ensaiar um movimento de mesma direção, mas em sentido contrário. Movimento que ao invés de se pautar no cômodo artifício de usar a assertiva do autor para explicar a obra, deseja colocar as suas declarações como problema a ser enfrentado, como fala a ser interpretada, como visão específica que, tendo objetivos muito particulares, pode, ainda assim, articular-se ao ponto de vista mais ou menos geral dos leitores e dos críticos.

Pode-se, portanto, tomar carta e ficção, missivista e narrador, como entes análogos, sem incorrer na correlação ingênua. Interpretando, e não apenas colecionando e repetindo o que diz o autor de sua obra. Tal postura está longe de ser unanimemente aceita pela crítica, e pelo menos um dos textos citados acima – o estudo de João Adolfo Hansen – chega mesmo a refutar a legitimidade do método:

Embora certamente é um equívoco discuti-las, tais posições de recusa e de hipervalorização têm ocorrido porque se criou a aura das intenções de um homem chamado João Guimarães Rosa: seus atos, suas cartas e entrevistas, seu discurso de posse na academia, o enredo e desenredo de sua ficção, seus prefácios de *Tutaméia* e tantos textos de outros, que o repetiram(...) ²⁹²

²⁹² HANSEN, 2000, p. 23.

O fato de que declarações do autor possam ter sido usadas ingenuamente ou para compor visões distorcidas, não leva à conclusão automática de que devam ser desprezadas. Se as declarações do autor são mal interpretadas o problema não está nas declarações, mas em nós que as interpretamos. É sempre possível buscar uma abordagem equilibrada que, sem aderir plenamente ao discurso do autor sobre a obra, não incorra no erro diametralmente oposto de desprezá-las por mistificadoras.

Ambas atitudes de leitura devem estar presentes e confluírem num esforço de exploração desses riquíssimos textos que o seu autor, nem um pouco disfarçadamente, elaborou com grande esmero e conservou com cuidado ainda maior, pois sabia que os olhos da posteridade cedo ou tarde se voltariam para eles em busca de mais subsídios, revelações, ou simplesmente da fruição estética que a leitura de cartas pode proporcionar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de um longo período lendo cartas, não só as de Guimarães Rosa a seus tradutores, mas também as de outros escritores, ou mesmo cartas de não-escritores, passa-se a considerar a literariedade deste objeto como uma espécie de pressuposto. Literariedade que obviamente difere da de um romance, que por sua vez difere da de um poema, além de ser em si mesma variável e sujeita às contingências diversas que a determinam: o destinatário que recebe a carta, os objetivos de quem a escreve, o momento histórico em que é redigida, ou mesmo questões mais prosaicas, como o tempo de que o seu autor dispõe para escrevê-la.

Grosso modo, cartas não são escritas para serem publicadas, ainda que os pequenos atos de alguns missivistas, como o insuperável Mário de Andrade ou mesmo Guimarães Rosa, tenham evidenciado uma consciência clara quanto à destinação pública que no futuro se daria às cartas que a princípio deveriam permanecer confinadas ao espaço privado. Fazer cópias carbonadas das próprias cartas, ou arquivar com cuidado a correspondência ativa e passiva que colecionaram no decorrer da vida, são providências sintomáticas do escritor que conhece – e talvez intimamente deseje – o périplo que este objeto híbrido está fadado a cumprir. Assim, a publicação em livro, geralmente póstuma e não raro permeada por alguma polêmica com o espólio, só vem complementar, por meio da concretude de um objeto, o *élan* literário que é intrínseco ao texto epistolar.

Sendo, portanto, literária, a epistolografia exhibe – a exemplo dos demais textos literários – variados níveis de importância, sendo grande a tentação de falar mesmo em certo desnível qualitativo. Como acontece com um conto ou um romance, a carta também permite estabelecer relações com o contexto histórico em que foi escrita, não

significando com isso que possa ser considerada apenas como documento histórico. Como no conto ou no romance, na carta também é possível ver a expressão individual de quem a escreve, sem que por isso se julgue qualquer dos três como espaço de confissão imediata de uma subjetividade. O conto, o romance e a carta são, em última instância, objetos que efetivamente permitem a realização de uma experiência estética, ainda que em qualquer dos três o alcance dessa experiência seja variadíssimo e o seu resultado suscite uma gama ampla de juízos de valor.

Isto posto, é necessário dizer que o trabalho com as cartas de Guimarães Rosa revelou um material altamente significativo, que além de auxiliar na análise e interpretação da obra do autor, suscita uma série de questões estéticas e literárias, permitindo ainda a investigação de cunho biográfico, sempre lembrada quando se estuda textos desta natureza. Isto sem falar nos estudos de teoria da tradução, assunto central da correspondência que optei por deixar de lado ao perceber que não disporia de tempo e espaço para abordá-lo devidamente. Certamente esses estudos ainda serão feitos, se é que já não estão em curso.

O problema do recorte já traz como questão de fundo a riqueza do material. Decerto que o trabalho concluído difere bastante do que foi projetado a princípio, e isto se deve justamente à dificuldade em efetuar e se ater a recortes que posteriormente se mostrariam demasiado amplos, ou mesmo de delimitar e resolver em poucas páginas problemas que logo exigiriam todo um capítulo. Tal constatação leva à necessidade de rememorar um certo percurso de trabalho, explicando melhor os avanços e recuos que acabaram por definir o formato do estudo.

O tema sugerido pela primeira olhada nas cartas de Rosa foi a composição de uma biografia intelectual do escritor, ou uma espécie de “esboço de biografia”, para ficar com uma expressão de João Luiz Lafetá ao resenhar a coletânea de cartas de Mário

organizada por Drummond²⁹³. A exemplo de Lafetá em face das cartas de Mário, também observei nas cartas de Rosa como aos poucos seria possível desenhar um retrato mais ou menos abrangente do escritor, ainda que sem pretender o alcance a que visam as biografias tradicionais. Após o recorte das passagens nas três correspondências e o início do trabalho de redação, um traço peculiar do escritor foi ganhando corpo, parecendo se alçar acima dos demais, pelo menos do ponto de vista quantitativo: sua religiosidade. A menção recorrente a tudo que se relacionasse ao divino e ao transcendente, e o uso constante de expressões peculiares ao universo religioso acabou por fazer com que a análise das passagens sobre o tema fosse crescendo, levando a um desequilíbrio indesejável na estrutura do trabalho.

Num segundo momento, entretanto, essa aparente desvantagem se converteu em aliada. O modo como o escritor falava de sua própria religiosidade, ou mesmo do modo como pensava a religião e a utilizava como matéria prima para a obra, levou-me a tentar uma relação entre essa questão – inicialmente de ordem pessoal – e um problema de ordem estética. A religiosidade, mais do que um tema em si mesmo, revelou-se como um terreno fértil para verificar um procedimento que parecia central para o processo de criação de Guimarães Rosa, qual seja, a busca pela indeterminação.

A variada gama de referências a diferentes tradições religiosas nas explicações de Rosa, e o modo como ele as trabalhava na obra – misturadamente – parecia anunciar um problema que estava até então reservado ao capítulo em que seriam discutidos os conceitos estéticos de Guimarães Rosa. Naquele momento a indeterminação já se constituía em um tema de interesse, mas era apenas mais um dos tantos problemas a abordar quando finalmente o foco do trabalho recaísse sobre aquilo que poderíamos

²⁹³ “Cartas, notas e ainda os apêndices organizados por Carlos Drummond de Andrade (colagem de trechos de Mário, dispostos cronologicamente, e mostrando seus problemas financeiros e de saúde, além de uma polêmica com João Alphonsus, travada em 1926) – tudo isso acaba compondo impressionante esboço de biografia.” LAFETÁ, 2004, P. 503.

chamar – ainda que abdicando do rigor taxonômico, pois o próprio autor não a explicitou – de uma “poética rosiana”. Ao lado da indeterminação, pretendia discutir com minúcia outras questões também recorrentes nas cartas, como a fuga ao lugar comum, a importância das imagens da natureza, a dialética entre documental e ficcional, os duplos processos de significação, ou o foco no receptor da obra, dentre tantos outros tópicos discutidos entre Rosa e os seus tradutores.

Entretanto, à medida que a reflexão sobre o problema da religiosidade de um lado, e o da indeterminação de outro, iam se desenvolvendo, pude perceber duas coisas importantes. Primeiro, que abordar devidamente no âmbito das cartas todas as questões que mencionei era um empreendimento acima das possibilidades de um texto dessa natureza. Depois, que a busca por essa poética do indeterminado de alguma maneira tocava sempre naqueles outros tópicos destacados, em alguns casos mais, noutros menos, com a vantagem de estabelecer uma relação efetiva entre um problema de ordem estética e um assunto de âmbito pessoal caro ao escritor.

Esta seria uma vantagem decisiva, na medida em que legitimaria, pela própria fatura do trabalho crítico, uma questão de ordem teórica que motivara o trabalho em sua origem, qual seja, a possibilidade de discutir, a partir de textos pessoais do autor, uma questão estética de importância intrínseca à sua obra.

Com isso, a discussão em torno do problema da indeterminação se erigiu como eixo central da parte que trataria dos conceitos estéticos e literários manifestos por Rosa. Em alguma medida, essa busca pelo indeterminado, que no caso dos procedimentos estéticos tem uma presença imanente, num âmbito mais pessoal se espraiaria para além do campo religioso estrito, funcionando como espécie de princípio organizador da visão de mundo do escritor num sentido mais amplo e genérico, amplitude que ficou apenas sugerida no escopo final do trabalho. Não é preciso muito esforço, entretanto, para notar

que tanto na relação com os críticos e a crítica, quanto no trato com os tradutores, para ficar com apenas dois exemplos, os movimentos do escritor são pautados por certa dialética, compondo ao final um perfil intelectual que tende fortemente à ambigüidade.

Presença insistente nos estudos sobre o escritor em geral, e sobre *Grande sertão: veredas* em particular, a ambigüidade foi tomada no terceiro capítulo como correlata de indeterminação. Olhando em retrospecto, imagino que um tempo maior de maturação do trabalho acabaria por impor uma discussão mais longa em torno desses dois conceitos, apenas esboçada naquele momento e aparentemente pouco satisfatória.

Mistura, indeterminação e ambigüidade são termos que se aproximam, mas que apresentam diferenças entre si. Apesar de os dois últimos aparecerem ambos como sinônimos de imprecisão, o indeterminado a princípio parece sugerir maior resistência à solução, ou elucidação, enquanto a ambigüidade de alguma maneira anuncia dois ou mais significados possíveis postos numa contradição que pode ou não se resolver, ou pelo menos, uma contradição em que as forças díspares postas em tensão se distinguem de modo mais pronunciado.

No caso da mistura, expressão comentada a partir do ensaio de Davi Arrigucci Jr. – que por sua vez o tomou da fala de Riobaldo: “Esse mundo é muito misturado” – o que fica sugerida é a mescla de elementos vários, que às vezes até podem ser determinados, como no caso da mistura em nível formal, onde é possível apontar com alguma precisão o instante em que começa e termina um empréstimo à tradição oral popular, ou quando um forte acento épico se impõe ao discurso lírico predominante.

Ainda assim, a impressão mais forte que ressalta é a de uma mistura indeterminada, em que nenhum dos elementos, formais ou não, sobressai acima dos

outros nesse livro “tempestuoso, oceânico, violento, desmesurado”²⁹⁴ que é o *Grande Sertão: veredas*, conforme as palavras de seu autor.

Por fim, nunca é demais lembrar que a escolha em dar destaque ao termo indeterminação se deveu inicialmente ao fato do próprio Rosa ter feito uso dele de modo bastante contundente, ainda que depois de alguma reflexão quanto à nomenclatura, tenha me parecido que a expressão não fica em nada a dever às outras com as quais aparece relacionada.

O termo parece aplicável a Rosa sob perspectivas variadas. A frase “os livros são como eu sou”, aposta à auto-caracterização irônica de sua faceta mística ou religiosa, e discutida com recorrência no trabalho, abrange também outros planos e evidencia um tráfego em via de mão dupla entre a subjetividade do autor e o sentido de sua ficção. Se as declarações de Guimarães Rosa mostram ao mesmo tempo sua crença fervorosa, o seu temor da morte, a diplomacia em tempo integral, certa aversão a jornalistas, vaidade intelectual, uma quase misantropia, obsessão criadora, compulsão à leitura, um moderno cosmopolita e um arcaico sertanejo, sua ficção consegue ser ainda mais complexa.

Nela vemos a mistura das religiões, das formas literárias, dos discursos de interpretação do Brasil, dos tempos históricos, e até mesmo a mistura indeterminada e ubíqua a perpassar o *Grande Sertão: Veredas* que é a da identidade sexual de Diadorim, personagem que tem na indeterminação uma marca de origem. “Na amizade de Riobaldo e Diadorim não falta nenhum traço da onírica indeterminação”²⁹⁵, diz Kathrin Rosenfield, não por acaso num texto que tem o sugestivo título de “J. G. Rosa – o mestre do amálgama lírico-narrativo”, onde a ensaísta aponta – a exemplo de Arrigucci – como forma e fundo se conjugam e se imbricam de diferentes maneiras na ficção

²⁹⁴ VERLANGIERI, 1993, p. 138.

²⁹⁵ ROSENFELD, 2006, P. 94.

rosiana. Não nos enganemos, entretanto, com a aparente onipotência desse impulso, que parece permear tudo de maneira indistinta. O destaque mesmo à busca de uma poética do indeterminado tanto mais ganha importância quanto mais se percebe o modo como ela parece responder a um impulso de sentido contrário observado desde o início, qual seja, a obsessão de Rosa em nomear precisamente aos seus tradutores os termos utilizados na caracterização e expressão do universo sertanejo concreto. A indeterminação metafísica só pode existir, portanto, se puder saltar de uma base suficientemente sólida, construída com um perfeccionismo minucioso, por sua vez lastreado na observação empírica e no estudo específico da natureza que lhe serve de cenário.

Colocar em superposição nesta conclusão a vida do escritor e a sua literatura não é mero artifício retórico, ou muito menos inferência de uma relação causal direta entre uma e outra, mas reafirmação da crença em um nexos que pode, inclusive, derivar de uma leitura a contrapelo, ou de uma exploração da dimensão negativa do discurso. O estudo da imagem de uma *persona* nas cartas só foi possível a partir do momento em que se assumiu a coragem de duvidar daquilo que o escritor dizia, atitude análoga àquela inspirada pelo narrador de textos literários. Da mesma forma, pensar a religiosidade – ou até mesmo, eu diria, a fé, de um homem que parecia conferir ao divino uma atenção capital – sob o prisma da indeterminação, da incerteza ou da contradição, é uma leitura viabilizada por certo deslocamento, já que não se furta a aplicar ao campo subjetivo categorias pertencentes à reflexão de ordem estética.

Ouvir com atenção a voz do escritor e conferir a ela importância apriorística é também ser respeitoso o bastante para compreender as artimanhas que lhe são imanentes, mas principalmente – o que inclusive valoriza a artimanha – é não permitir que o esforço de relativizar se torne uma chave de leitura por si só, levando ao

apagamento indistinto ou à transmutação arbitrária de tudo aquilo que foi guardado, lacrado, enviado, e antes disso tudo, escrito em tom tão afirmativo. O texto epistolar, dada a sua original – ainda que depois transformada – natureza íntima e pessoal, merece o dobro de escrúpulo e ao mesmo tempo certa pertinácia criativa capaz de surpreender nele a multiplicidade de aspectos que nem sempre se dá a ver de imediato. Impõe-se assim o olhar dialético, resumido no esforço de ver por um lado e por outro, tentando não se apegar às sínteses sempre provisórias, mas, ao contrário, numa espécie de demanda conscientemente inatingível, testar ao máximo a resistência das próprias hipóteses, e com isso potencializar as significações do objeto estudado. Este trabalho terá atingido seus objetivos nas vezes em que esse esforço tenha aparecido como atitude decisiva de leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 357 f. Dissertação (mestrado), Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 1993.

Bibliografia de Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. *Grande Sertão: veredas*. 35^a. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 9^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *No Urubuquaquá, no pinhém*. 7^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Noites do Sertão*. 8^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Primeiras Estórias*. 33^a. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Tutaméia (terceiras estórias)*. 8^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Estas Estórias*. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ave Palavra*. Notas de Paulo Rónai. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2003.

Bibliografia sobre Guimarães Rosa

ALÇADA João Nuno. “Quatro cartas de Guimarães Rosa a Murilo Mendes”. *Colóquio-Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 99, p. 61-65, set./out. 1987.

ALMEIDA, Ana Maria de. *A demanda da santa escritura*. 311 f. Tese (doutorado) Faculdade de letras – Universidade Federal de Minas Gerais, 1991.

ARMSTRONG, Piers. “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores”, in: DUARTE, Lelia Parreira (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Puc Minas, 2000. p. 577-582.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BARCELOS, Paula. A farra dos caderninhos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de fev. 2006. Caderno Idéias & Livros, p. 10.

BOLLE, Willi. *Grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. “As intenções aparentadas”. In: ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CALÁBRIA, Mário. *Memórias: de Corumbá a Berlim*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CAMACHO, Fernando. “Entrevista com João Guimarães Rosa: Rio de Janeiro, abril de 1966”. *Humboldt*, Berna, n. 37, p. 42-53, 1978.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 121-139.

CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários Escritos*. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 99-124.

CARVALHO, Davi. “Investigação sobre a presença de Itaúna na obra de João Guimarães Rosa: Extraído do trabalho João Guimarães Rosa, o místico”. *Bel'Contos*, Itaúna, v. 2, n. 10, p. 5-25, 1973.

COUTINHO, Eduardo F (org.). *Guimarães Rosa: coleção Fortuna Crítica n. 6*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COVIZZI, Lenira Marques; VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. “Pequena bibliografia de João Guimarães Rosa”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 213-232, 1996.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DUARTE, Lelia Parreira (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Puc Minas, 2000

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2003.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. “Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa na ABL”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p.145-152.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no “Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: A infância de João Guimarães Rosa*. 2^a. ed. São Paulo: Panda Books, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *O ó: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HAZIN, Elizabeth de Andrade Lima. *No nada, o infinito: (da gênese do Grande Sertão: veredas)*. 330 f. Tese (Doutorado), FFLCH - USP, São Paulo, 1991.

HAZIN, Elizabeth de Andrade Lima. “O Arquivo como espelho: reflexos no Grande Sertão: Veredas de artigos de revistas encontrados no Arquivo Guimarães Rosa”. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. (orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos Literários-UFMG, Ed. UFMG, 1998. p. 23-34.

LARA, Cecília de. “Rosa por Rosa: memória e criação”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 17-34, 1996.

LIMA, Geraldo França de. “O homem Guimarães Rosa – A última semana de Rosa”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 181-192.

LIMA, Sonia Maria Van Dijck (org.). *Ascendino leite entrevista Guimarães Rosa*. 2ª. ed. João Pessoa: Ed. UFPB, 2000.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”, in: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp 62-97.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. *Aprender o mundo: a poética da reflexão no “Grande Sertão: Veredas”*. 2004. 102 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: Homem Plural Escritor Singular*. São Paulo: Atual, 1988.

NUNES, Benedito. “Guimarães Rosa e tradução”. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, s.d. p. 197-202.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. *Guimarães Rosa no suplemento: a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no suplemento literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras-Estudos Literários / UFMG, 2002.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. “A tradução francesa de *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa”. *Colóquio-Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 85, p. 43-50, set. 1985.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas no Grande Sertão”. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. p. 155-240.

ROCHA, Luiz Otavio Savassi. *João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1981.

RÓNAI, Paulo. “Tutaméia”. In: COUTINHO, Eduardo F (org.). *Guimarães Rosa: coleção Fortuna Crítica n. 6*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 527-535.

RÓNAI, Paulo. “Nota da primeira edição. In: ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Notas de Paulo Rónai. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, Kathrin. “Fingir a verdade”, in: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2001. p. 92-93.

ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: estudos”. In: COUTINHO, Eduardo F (org.). *Guimarães Rosa: coleção Fortuna Crítica n. 6*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 378-389.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Trad. Jose Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

VIEGAS, Sônia Maria Andrade. *A vereda trágica do "Grande Sertão: Veredas"*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1982.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e Literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki*. São Paulo: Edusp, 2001.

AUERBACH, Erich. "A meia marrom". In: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.

BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust", in: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHAVES, Lília Silvestre. *Mario Faustino: uma biografia literária*. 338f. Tese (doutorado), Faculdade de Letras – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. "Persona e sujeito ficcional". In: CONGRESSO ABRALIC: LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL. 2^o., 1991, Belo Horizonte, 1991. Anais do...Belo Horizonte, 1991. p. 114-133.

CROCE, Benedetto. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Trad. Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.

DRUMMOND, Thais Ferreira. *Helio Pellegrino: um ensaio biográfico*. 358 f. Tese (doutorado), Faculdade de Letras – UFMG, Belo Horizonte, 1998.

ELIOT, T.S. "Tradição e talento individual". In: _____. *Ensaio*. Trad., introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1975.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "A voga do biografismo nativo". *Estudos avançados: dossiê América Latina*. Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 351-366, set./dez. 2005.

GUIMARÃES, Julio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 118-162.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

MEZAN, Renato. "As cartas de Freud". In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (orgs.) *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 159-173.

MORAES, Marcos Antonio. "Orgulho de jamais aconselhar: Mario de Andrade e os moços". In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (orgs.) *Prezado*

Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 287-295.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octavio. “Os signos em rotação”. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 95-123.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (orgs.). *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 175-183.

PLATÃO. “Fédon: ou da alma”. In: *Platão*. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 116-190.

PLATO. *Dialogues of Plato – Apology: Crito; Phaedo – Symposium – Republic*, Jowett Translation – edites and with introductory notes by J. D. Kaplan, New York: A Cardinal Edition, Pocket Books Inc., 1952. (Exemplar que pertenceu a Guimarães Rosa consultado na Biblioteca-espólio do escritor. Arquivo João Guimarães Rosa, IEB-USP).

PLATON. *Oeuvres: Apologie de Socrate, Criton, Phèdon, Gorgias*, trad. Par A. Bashen, Paris: Garnier, s/d; (Exemplar que pertenceu a Guimarães Rosa consultado na Biblioteca-espólio do escritor. Arquivo João Guimarães Rosa, IEB-USP).

PLATON. *Oeuvres: Íon, Lysis, Protágoras, Phèdre, Le Banquet*, trad. E. Chambry, Paris: Garnier, 1922 (Exemplar que pertenceu a Guimarães Rosa consultado na Biblioteca-espólio do escritor. Arquivo João Guimarães Rosa, IEB-USP).

ROSENFELD, Anatol et. alli. “Vanguarda em questão”. *Tempo Brasileiro: vanguarda e modernidade*, n. 26-27, p. 40-59. jan./mar. 1971.

SANTIAGO, Silviano. “Suas cartas, nossas cartas”. In: _____. *Ora (dizeis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-95.

SCHWAB, Gabriele. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. p. 35-45.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração, in: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL JOÃO GUIMARÃES ROSA: 50 ANOS DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E CORPO DE BAILE*. IEB/FFLCH-USP. maio 2006. São Paulo.

TIN, Emerson (org.) *A arte de escrever cartas*: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsisio. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

YURI, Débora. “Lost in translation”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 de fevereiro 2006. Caderno Cotidiano, p. 3.

Arquivos consultados

ARQUIVO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS. Centro de Estudos Literários, FALE-UFMG.